TUDOR VIANU

ARTA PROZATORILOR ROMÂNI

EDITURA ORIZONTURI

TUDOR VIANU

Arta prozatorilor români

Cartea a apărut cu sprijinul Administrației Fondului Cultural Național



Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Arta prozatorilor români / Tudor Vianu, - Bucureşti: Orizonturi, 2010

ISBN 978 - 973 - 978 - 363 - 7

Vianu, Tudor

Control redacţional: Ioan Enescu
Tehnoredactare: Puiu Enache
Grafică: Dorina Doncu

TUDOR VIANU

ARTA PROZATORILOR ROMÂNI

Ediţie îngrijită de **GEO ŞERBAN**

Editura **ORIZONTURI**
Bucureşti

Textul ediției de față reproduce volumul
Tudor Vianu, Arta prozatorilor români,
1973 – Editura Eminescu.

Îngrijirea textului a fost făcută de
prof. univ. dr. **Geo Șerban**

Bd. Libertății nr. , bl. 117, sc. 1, et.7, ap. 20
Sector 4, cod 040128, București
Tel. 021 317 76 79, 0744 531 333; fax: 021 317 76 78
e-mail: orizonturi@editura-orizonturi.ro

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Publicată inițial spre finele anului 1941, *Arta prozatorilor români* urma să intre în circuitul editorial de mai multe ori, după dispariția lui Tudor Vianu.

A fost preluată, mai întâi, de Biblioteca pentru Toți, în 1966, după toate exigențele impuse de textologia modernă. Altă colecție de largă accesibilitate – „Biblioteca Eminescu“ – o înscria între titlurile sale de prestigiu, şapte ani mai târziu. În fine, seria mare de *Opere*, inițiată de Editura Minerva în 1971, insera lucrarea la locul cuvenit, în volumul 5. De fiecare dată, s-a folosit textul stabilit pentru ediția colecției Biblioteca pentru Toți, totuşi pe parcursul repetatelor procese tipografice s-au produs unele alterări, abateri sau scăpări din vedere (d.p. forma *fantazie*, folosită cu regularitate de autor, a devenit în *Opere*, fără nicio justificare, *fantezie* – altădată în loc de „profuziune“ s-a reprodus eronat „profunzime“), pe care în prezenta restituire le remediem conform cu criteriile luate ca reper în 1966.

Reeditarea de față vine după o absență destul de îndelungată a cărții din librării. Este de presupus că noua ei apariție va întruni o audiență cu nimic mai prejos decât altădată. Diversele categorii ale tinerilor studioşi vor găsi în paginile sale captivante deschideri de orizont şi, în genere, lectura va reține atenția tuturor celor interesați de o bună călăuză în asimilarea patrimoniului nostru literar. Va fi, totodată, un prilej de a medita, iarăşi, asupra personalității lui Tudor Vianu şi, de ce nu, asupra implicațiilor actuale ce se pot desprinde din atitudinile adoptate de profesor pe toată întinderea prodigioasei sale activități. Cu gândul la acest din urmă aspect, am crezut util să împlinim profilul prezentei ediții cu o *addenda* finală, rezervată câtorva texte dintre cele rămase prin periodicele timpului fără a mai fi reluate de atunci. Justificarea readucerii lor în circulație ține de preocuparea constantă pentru valorificarea integrală a moştenirii spirituale transmise de Tudor Vianu generațiilor viitoare. Avem în vedere nu numai intervențiile sale de strictă

specialitate, orientate înspre domeniul estetic şi de filosofie a artei, ci şi nevoia deseori manifestată de a se pronunţa în chestiuni privitoare la ţinuta etică individuală şi la corelarea acesteia cu răspunderile de ordin civic deduse dintr-o reflecţie aplicată constant mersului societăţii. Orice luare de poziţie din partea intelectualului cu vederi profund umaniste, în chestiuni aparent ale acelui moment, capătă – datorită altitudinii de idei spre care invită – rezonanţe şi reverberaţii apte să mobilizeze energii şi să furnizeze stimulente pentru însăşi conjunctura tranziţiei noastre. Astfel, succintele consideraţii din 1936 în jurul definiţiei Europei vin, parcă anume, în întâmpinarea propriilor noastre interogaţii acutizate după abrogarea izolaţionismului, nefast simbolizat în regimul cortinei de fier. La rându-i, micul text omagial, din 1939, inspirat de persoana regelui Carol I, se constituie, de fapt, într-o bine venită apologie a *caracterului*, exact ceea ce lipseşte, până la disperare, societăţii româneşti dezastruos răvăşite de reducţionismul ideologiei colectiviste. În sfârşit, sugestii imediate despre cerinţele unei civilizaţii substanţiale, iradiază din consideraţiile (puse, oarecum poematic, sub emblema mitului prometeic!) referitoare la rolul primordial al hărniciei şi destoiniciei profesionale, în condiţii necoercitive, pentru satisfacerea idealului de perfecţiune, comun creaţiei artistice dar şi desăvârşirii fiinţei umane, promovării capacităţilor propice exprimării ei plenare. Fără aparatul erudit al explorărilor estetice, asemenea reflecţii publicistice cheamă nemijlocit la ieşirea din impasul complacerii larvare într-o existenţă de turmă. Mai este un argument în favoarea acestor din urmă texte: ele datează exact din perioada când Tudor Vianu elabora *Arta prozatorilor români* şi dau imaginea de ansamblu a convingerilor nutrite de autor în postura sa de adversar radical al imposturii şi suficienţei, pe care înţelegea să le combată, în primul rând, prin exemplul propriu de neobosit truditor. Cuvintele elogioase la adresa „filosofiei muncii" practicate de Bergson se potrivesc de minune chiar tipului de înţelepciune întruchipată de Tudor Vianu.

Pentru înţelegerea traseului complex urmat de marele cărturar, am anexat ediţiei, o cronologie detaliată, mult îmbogăţită faţă de aceea din colecţia Biblioteca pentru Toţi.

Geo Şerban

PREFAȚA AUTORULUI LA EDIȚIA I

Am urmărit în lucrarea de față dezvoltarea prozei literare românești considerată în valorile ei stilistice și în procedeele ei de artă. Expunerea noastră începe cu Ion Heliade-Rădulescu și sfârșește cu acei dintre scriitorii contemporani care, ajungând la expresia definitivă a talentului lor, înfățișează ultimele cuceriri ale artei românești de a povesti, analiza și evoca în proză. Înainte de Heliade-Rădulescu se întinde drumul literaturii istorice și religioase, adică a unei producții a cărei finalitate nu este propriu-zis estetică. După scriitorii în care expunerea de față culminează se deschide domeniul actualității imediate, mobile, a valorilor în devenire. Expunerea noastră consideră unul din terenurile fertilității estetice a literaturii române, având o configurație oarecum închegată.

Deși lucrarea de față studiază prozatorii români, nu numai în caracteristicile lor proprii, dar și în înlănțuirea lor, de-a lungul unui secol întreg, grupându-i după afinități și filiații, ea nu este o încercare de istorie literară. Se opun acestei încadrări anumite puncte de metodă, pe care le putem preciza în legătură cu structura operei literare. Opera unui

scriitor se definește, în adevăr, ca un motiv, îmbrățișat dintr-o atitudine sentimentală sau ideologică, prin intermediul unor procedee de grupare a materiei și prin acela al unei certe prelucrări a datelor stilistice ale limbii. Toate aceste elemente ale operei literare aparțin mobilismului istoric. Motivele circulă înăuntrul unei literaturi naționale și de la o literatură la alta. Atitudinile circulă și ele și pulsează în viața mai largă a culturii contimporane. Procedeele de compoziție au și ele un trecut sau marchează etape noi. Cât despre valorile stilistice, adică acele prin care limba devine aptă să exprime variațiile viziunii și sensibilității individuale, ele sunt poate factorii cei mai importanți în evoluția limbajului omenesc. Nu încape îndoială că toate aceste elemente ale operei literare se găsesc în relație funcțională, motivele și atitudinile comandându-și procedeele de compoziție și valorile stilistice. Cu toate acestea, istoria literară, așa cum s-a constituit prin marile lucrări ale veacului trecut, consideră mai cu seamă gruparea și filiația motivelor și atitudinilor, când nu se limitează la datele biografice ale autorilor și la explicarea operelor prin elementele biografiei. Aspectul propriu-zis artistic, adică acela care este făcut din gruparea materialelor, inexpresive esteticește atâta timp cât artistul nu le-a supus prelucrării lui, ca și din valorile stilistice pe care creatorul le extrage și le dezvoltă din imensul rezervor de virtualități al limbii, alcătuiesc în cel mai bun caz preocuparea minoră, respinsă în anexele lucrărilor de istorie literară. Cele mai prețioase realizări ale disciplinei, atunci când istovesc studiul vieții scriitorilor și al izvoarelor și după ce caracterizează operele prin motive și atitudini, încheie sumar prin indicarea procedeelor de artă. Încercarea de față rupe cu această tradiție, impunând în primul plan al atenției studiul procedeelor de artă și al valorilor de stil, reținând din motive și atitudini numai atât cât este necesar pentru luminarea celor dintâi.

Desigur, în volumul de față, nu m-am ocupat de toți prozatorii români ai ultimului veac și nici de toate operele lor. Chiar cercetătorii de istorie literară, în accepțiunea

devenită tradițională, sunt nevoiți să opereze o selecție în materia trecutului. Căci istoria nu reține din trecutul pe care dorește să-l restabilească, decât faptele asociate cu o valoare și care au avut un viitor. Restul cade în abisul uitării. Aplicând acest principiu, istoria literară este totuși ținută să ridice un inventar mai complet decât acela care ni s-a părut că trebuie să ne oblige pe noi. Invenția în ordinea motivelor, dacă nu și în a atitudinilor, este oricum mai activă decât aceea a procedeelor de compoziție și a valorilor de stil. Niciodată un autor nu va pregeta să scrie o operă nouă, dacă un motiv relativ inedit i se prezintă, chiar dacă este pe deplin conștient că nu va întrebuința procedee de artă diferite de cele folosite în lucrările anterioare. Pentru cei mai mulți, dacă nu pentru cei mai de seamă scriitori, îndemnul creației provine din posesiunea unui „subiect" nou, nu din a unei formule estetice. Iată de ce istoria literară este obligată la o selecție mai puțin aprigă decât aceea la care ne-am văzut constrânși în prezenta încercare de estetică literară evolutivă. În cercetarea care urmează ne-am ocupat, așadar, numai de operele care ni s-au impus prin contribuția lor în dezvoltarea artei românești de a scrie sau de acele care reprezintă în chip foarte caracteristic un moment estetic.

Nu vom insista asupra metodei întrebuințate în acest studiu. Instrumentul metodic își capătă îndreptările lui o dată cu rezultatele pe care se dovedește apt a le câștiga. Dar fiind în cea mai mare parte o lucrare de stilistică, încercarea de față trebuie să-și precizeze situația cel puțin în raport cu stilistica tradițională. În această privință, nu vom avea obișnuitele severități față de vechile discipline care au distins cu ascuțime de spirit și precizie clasele generale de expresie, așa-numitele „figuri de stil", pe care astăzi încă nu le putem denumi decât cu termenii stabiliți în antichitate. Dacă vrea să depășească simpla impresie individuală și, asociind-o cu un concept general, s-o transforme într-o cunoștință, cercetarea modernă nu poate disprețui marile servicii, pe care stilistica tradițională le-a adus în lucrarea de discriminare, precizare

și clasificare a formelor generale pe care limbajul scriitorilor, deopotrivă cu al tuturor oamenilor, îl adoptă în vederea expresiunii sentimentului și imaginației. Oricât ar fi de înclinată cercetarea modernă să surprindă ceea ce este individual și ireductibil în fenomenul literar; adică ceea ce, după conștiința noastră estetică, este în el mai caracteristic și mai prețios, ea nu-și va putea ascunde împrejurarea că artistul respectiv întrebuințează totuși forme generale de expresie, comparații și metafore, alegorii și epitete etc. Unghiul propriu de înclinare al atitudinii moderne se precizează din momentul în care ne dăm seama că lucrarea de caracterizare, prin descoperirea figurilor de stil, fiind indispensabilă, nu este suficientă. Întrucât oare, se va obiecta cu toată dreptatea, stilul unui scriitor intră în posesiunea noastră intelectuală, când vom fi deosebit în el imagini, comparații și metafore, hiperbole și alegorii? Toți scriitorii întrebuințează astfel de procedee stilistice, nu numai unii din ei. Dacă însă vom observa că unele din aceste figuri sunt în opera anumitor scriitori, cu vădită preferință întrebuințate, lucrarea de caracterizare va fi făcut un pas mai departe. Toți scriitorii folosesc imagini; nu toți au însă un stil imagistic. În toți sau în cei mai mulți întâmpinăm alegorii; nu oricine are un stil alegoric. Frecvența unui anumit tip general de expresie, insistența în recursul la serviciile lui, constituie un element însemnat al individualității creatorului. Pe de altă parte, în cadrul general al figurilor de stil, se pot observa variații individuale: imaginile, comparațiile sau metaforele pot fi împrumutate uneia sau alteia dintre domeniile sensibilității, universului apropiat sau al unor regiuni îndepărtate și eteroclite, naturii, artei sau tehnicii. Nu este tot una dacă luna este asemănată cu o vatră de jăratic sau cu un ban vechi. Imaginația scriitorului manifestă în fiecare din aceste cazuri o orientare deosebită, o altă dispoziție. În cadrul figurilor generale de stil, însemnarea variațiilor lor alcătuiește un incontestabil mijloc al cunoașterii literare. În fine, dacă, în principiu, într-o operă anumită pot apărea toate sau aproape toate figurile pe care le-a născocit vreodată

puterea de exprimare a omului, în realitatea vie ele nu apar într-o succesiune indiferentă, ci se grupează într-o configurație organică și semnificativă. Astfel, pentru a lua un singur exemplu, nu vom fi adus vreo contribuție importantă dacă, în paginile lui Hogaș, vom fi subliniat o hiperbolă. Dar dacă vom fi subliniat, în acele pagini, numeroase hiperbole și dacă vom fi surprins legătura lor cu alte figuri ale artei clasice de a scrie, precum epitetul general și imaginea alegorică și, aceasta, într-o epocă în care asemenea mijloace erau în genere părăsite, atunci figura individuală a scriitorului clasicizant, care a fost Calistrat Hogaș, ne va apărea cu oarecare relief. Vom spune deci că vechea stilistică cu distincțiile ei, ne oferă unele elemente ale caracterizării, dar acestea trebuiesc dozate, diferențiate și grupate. Vechea stilistică ne-a dat o nomenclatură, dar aceasta urma să fie transformată într-un limbaj, în limbajul critic.

Lucrarea pe care o înfățișăm astăzi a crescut dintr-o nevoie de exactitate, care neliniștește uneori conștiința criticilor literari. O lungă familiaritate cu operele lor m-au convins că ele rămân adeseori caduce, nu atât din pricina vreunui vițiu fundamental al disciplinei, cât din aceea a unei ezitări a atitudinii. Trebuie exprimat cu toată energia adevărul că scopul esențial al lucrării critice este cunoștința. Criticul este și el un om de știință, chiar dacă știința lui, aplicându-se asupra unor fenomene ale creației și, prin urmare, ale vieții, este mai dificilă, mai puțin sigură și menită să rămână mai puțin completă decât aceea care se exercită asupra datelor naturii moarte. Știm bine că, în fața acestei concepții, se ridică înțelegerea care atribuie criticii rolul de a mijloci emoția, pe care cititorul este presupus că n-o poate resimți el singur, fără ajutor străin. Critica ar fi deci o lucrare de artă grefată pe o altă lucrare de artă, o melodie în acompaniament și, în esență, un exercițiu parazitar. Nu vom tăgădui că asemenea reprezentare a produs, către sfârșitul veacului trecut, câteva opere ingenioase și spirituale, dar subalterne și dispensabile. Dacă apoi considerăm, mai de aproape lucrările genului,

vedem apărând alături de intenția mijlocirii emotive, pe aceea a captării intelectuale a fenomenului literar, a descrierii, încadrării, caracterizării lui, dar cu o conștiință confuză, șovăitoare, timidă. Este ca și cum, sfiindu-se să nu defloreze misterul creației, criticul ar întrebuința jumătăți de măsură, gata să se scuze sau să se refugieze din fața sarcinii ingrate. Lipsa de personalitate a unor astfel de încercări conține în sine toate indicațiile privitoare la valoarea lor. De ce să parcurgem pe jumătate un drum pe care îl putem străbate și mai departe? Prezența iraționalului în lume (și opera de artă face parte din domeniul lui), nu trebuie să demoralizeze inițiativele rațiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adâncime, nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atâta cât putem. Nici biologul nu este în stare să dea seama de întregul mister al vieții, ceea ce nu-l împiedică să-și continue investigația și să strângă din ce în ce mai mult cercul determinărilor sale. Misterul nu justifică indolențele și ezitările rațiunii. Analizele noastre nu vor putea capta individualitatea scriitorilor, până în punctul cel mai tainic al diferențierii lor? Dar, mai întâi, nu toți scriitorii înfățișează o formulă atât de personală; mulți dintre ei sunt, în primul rând, oameni ai timpului lor, dependenți de procedeele curente ale artei și, în ce-i privește, mijloacele reducțiunii raționale sunt operante pentru întregimea fenomenului. Dar chiar pentru scriitorii cei mai originali, operația de încercuire critică poate fi executată astăzi mult mai bine decât ieri, mâine mai complet decât astăzi. Cât timp există putința unui progres al cercetării, nu cred că dimensiunea criticii este admisibilă.

Folosind o astfel de metodă, dezvoltarea prozei literare românești ne-a apărut ca un proces unitar. Prima manifestare a prozatorilor noștri a avut un caracter retoric și, pentru o bună bucată de vreme, problema artistică a literaturii noastre a fost învingerea retorismului. Lucrul a devenit posibil grație îndoitei contribuții a călătorilor romantici și a celor dintâi realiști, prin operele cărora se introduce observația naturii și a omului. Dar și în producția acestora, formele retorismului își

mai menţin ceva din trecerea lor, încât depăşirea definitivă a vechei tehnice literare se produce abia cu scriitorii „Junimii", care ajung de altfel la o conştiinţă limpede şi programatică a luptei antiretorice. Prin diferiţii membri ai grupului junimist, literatura stabileşte contactul cu limba vorbită, lirismul şi reflecţiunea se introduc în proză, şi scrupulul conştiinţei artistice înlocuieşte ceea ce era diletantic în manifestaţiile mai vechi. De aci înainte, două curente îşi împart scena literară. Pe de o parte, lirismul liric şi artistic; pe de alta, curentul intelectualist şi estet. Cel dintâi, mult îndatorat iniţiativelor „Junimii", aduce procedee noi de compoziţie, dezvoltă cunoaşterea omului, mai ales a omului elementar şi organizează o artă a peisajului. Grupul esteţilor intelectualizează şi artificializează imaginea lumii, dă o largă folosinţă neologismului, din care scoate efecte inedite, manifestă îndrăzneţe iniţiative în primenirea vocabularului, a formelor sintactice şi a asociaţiilor dintre cuvinte şi ajunge la un stil saturat de imagini, de un caracter scriptic, opus stilului oral, preponderent mai înainte sau în alte tabere. În acelaşi timp, arta evocărilor tinde să înlocuiască pe aceea a povestirii. Dar naraţiunea şi analiza reintră în drepturile lor. Noua înflorire a romanului degajează realismul de elementele lirice şi de unele din cele artistice ale sintezei anterioare, pregătită sau ajutată în această sarcină de ironiştii şi humoriştii epocii. Introduce apoi pictura socialului, a omului ca element de grup şi a stărilor de mulţime şi creează tehnice noi pentru evocarea vieţii sufleteşti mai adânci sau mai complexe. Literatura zilei este produsul tuturor acestor îndrumări, pe care le continuă sau le variază, fără ca deocamdată să ne aducă şi semnul unor începuturi neaşteptate. Diferenţierile individuale iau loc în aceste cadre generale.

În Anexele *lucrării am adăugat câteva contribuţii de amănunt în legătură cu stilistica verbului în operele scriitorilor români.*

DUBLA INTENȚIE A LIMBAJULUI ȘI PROBLEMA STILULUI

Este o constatare plină de consecințe, pentru întreg domeniul studiilor estetice și literare, faptul că limbajul omenesc este însuflețit de două intenții care, deși rămân mai tot timpul solidare, nu sunt mai puțin diferite în spiritul și direcția lor. Am arătat și altă dată[1] că cine vorbește o face pentru a-și împărtăși gândurile, sentimentele și reprezentările, dorințele sau hotărârile, dar că în același timp comunicările sale năzuiesc să atingă o sferă anumită a semenilor care întrebuințează același sistem de simboluri lingvistice. Cine vorbește „comunică" și „se comunică". O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme „reflexiv" și „tranzitiv". Se reflectă în el omul care îl produce și sunt atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viață și primește căldură și lumină o comunitate omenească oarecare.

---

[1] Cp. *Arta și frumosul*, 1931, p. 20 urm.; apoi *Estetica*, ed. a II-a, p. 25 urm.

Cele două intenții ale limbajului stau într-un raport de inversă proporționalitate. Cu cât o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cât crește valoarea ei „tranzitivă“, cu atât scade valoarea ei „reflexivă“, cu atât se împuținează și pălește reflexul vieții interioare care a produs-o. Generalitatea unei formulări crește prin însuși sacrificiul intimității și adevărului ei subiectiv. O ecuație matematică, o lege mecanică, o formulă chimică sunt fapte lingvistice menite prin structura lor să se împărtășească oricărei inteligențe omenești. Ele nu sunt limitate nici de caracterul național al limbilor, nici de felul particular al tendințelor și sensibilității celui care le înregistrează. Când spun de pildă că „suma unghiurilor unui triunghi este egală cu două unghiuri drepte“ sau când afirm că „corpurile se atrag în raport direct cu masa și în raport indirect cu pătratul distanței lor“ construiesc un fapt de limbă care se poate transmite oricărei inteligențe omenești, dar care nu comunică nimic despre mine însumi. Prin această aserțiune relativă la raportul dintre lucruri nu transpare niciun reflex din intimitatea psihică a vorbitorului.

Oricine vede însă că nu același este cazul unui vers de Eminescu sau de Racine. Valoarea de circulație a unor asemenea fapte de limbă este cu mult mai restrânsă. Răsunetul reținut din intimitatea spirituală care le-a proiectat este însă nemăsurat mai puternic. Tranzitivitatea lor este mărginită; reflexivitatea lor este infinită. Există creații ale poeziei în care privim ca într-un abis fără fund. Citească-se versul lui Eminescu: „*Apele plâng clar izvorând în fântâne*“. Este limpede că intenția reflexivă a acestei manifestări de limbă întrece cu mult intenția ei tranzitivă. Căci nu știrea despre felul cum izvorăsc apele interesează în acest vers, ci acel înțeles emotiv și muzical al lucrurilor, precipitat în intimitatea subiectivă a poetului. Nu toți cititorii acestui vers vor putea realiza intenția lui reflexivă. Tranzitivitatea lui va scădea prin însăși dificultatea de a percepe acea semnificație muzicală a lucrurilor apărută poetului. Poetul își va fi limitat cercul autenticilor lui cititori prin însăși adâncimea și adevărul subiectiv al expresiei sale.

Dar deşi cele două amintite intenţii ale limbajului sunt deosebite prin caracterul lor, ele se găsesc într-un raport de cooperare care trebuieşte precizat. Poate că printre faptele lingvistice, numai ecuaţiile matematice şi legile ştiinţifice sunt acelea în care tranzitivitatea domină în chip absolut. Numai în aceste fapte lingvistice apoi, urma oricărui reflex al vieţii interioare este eliminată cu desăvârşire. Am văzut că cine ia cunoştinţă de una din formulările exacte ale ştiinţelor nu primeşte nicio veste despre felul general de a fi sau despre momentul sufletesc particular al persoanei care a enunţat mai întâi aceste formulări sau care le repetă în faţa noastră. Reflexivitatea legilor şi formulelor ştiinţifice este nulă. În restul manifestărilor lingvistice, intenţia tranzitivă şi reflexivă se găsesc deopotrivă la lucru, deşi una din aceste intenţii poate deveni preponderentă. Astfel locurile comune, expresiile care se repetă, formulele de întâmpinare şi de politeţe etc. sunt fapte de limbă în care puterea de a se transmite a crescut prin însuşi sacrificiul virtuţii lor de a exprima dispoziţia generală sau actualitatea sufletească a celui care le întrebuinţează. Reflexivitatea acestor formulări nu este nulă, dar este atenuată. În direcţia atenuării reflexului subiectiv se dezvoltă şi limba practică şi comună, în care nevoia de a transmite scade valoarea limbii ca document interior. Desigur, a transmite înseamnă a transmite „ceva". Sub semnul social trebuie să se găsească o realitate individuală. Dar această realitate poate aparţine ea însăşi straturilor mai socializate şi mai impersonale ale conştiinţei individuale sau poate aparţine păturilor ei mai intime şi mai subiective. Astfel, în scrisorile de afaceri sau de politeţe şi în conversaţiile uzuale reflexul individual provine din ceea ce suntem obicinuiţi a considera drept zonele mai superficiale ale conştiinţei. Convenţionalismul acestor manifestări este notoriu. În creaţiile poeziei reflexul urcă din zonele ei mai adânci.

Am arătat că există fapte lingvistice în care reflexivitatea este nulă sau mult atenuată. Există oare fapte lingvistice în care tranzitivitatea lor se găseşte în aceeaşi situaţie şi în care

reflexul interior urcă până la cel mai înalt grad cu putință? Desigur, o expresie lingvistică în care puterea de a se transmite este anulată nu poate fi judecată nici în virtutea ei de a reflecta fondul subiectiv al vorbitorului. Delirul unui nebun nu poate fi apreciat nici ca fapt lingvistic tranzitiv, nici ca fapt reflexiv. Din această pricină, toate manifestările limbii în care tranzitivitatea se apropie de punctul nul nu pot fi judecate decât în raport cu aspirația, cu veleitatea lor. Știm, de pildă, că operele suprarealiștilor moderni sunt însuflețite de năzuința de a transcrie lectura cea mai adâncă a conștiinței în sine însăși. Pentru a obține acest rezultat, suprarealistul nu vrea să rețină nimic, în scrierile sale, din ceea ce se organizează în straturile conștiente și lucide ale sufletului. El refuză chiar lucrarea discriminativă a atenției, adică a atitudinii negative al cărei prim rezultat va fi eliminarea din conștiință a destăinuirilor ei cele mai adânci. Suprarealistul se va opri deci la „dictarea subconștientului", la „automatismul psihic" menit să scoată la iveală fondul lui cel mai intim subiectiv. Citească însă cineva oricare din lucrările suprarealiștilor și va constata cum slaba lor tranzitivitate crește din însăși veleitatea adâncimii lor. De altfel, în mod foarte general se poate spune că obscuritatea în literatură este un efect al desocializării expresiei prin concentrarea exclusivă a vorbitorului către procesul său subiectiv. Una din cauzele obscurității în literatură este coborârea în adâncimi care îl lipsește pe vorbitor de puterea de a transmite. Sunt obscuri autorii care dorind să se exprime cât mai complet și mai profund nu mai ajung să comunice cu alții. Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înțeles, creșterea intenției sale de a transmite îl împinge adeseori către superficialitate și convenționalism.

Expresia literară este pândită astfel de două primejdii, decurgând din natura însăși a limbajului. Cu aceeași dreptate se poate spune că expresia literară se organizează pe linia de demarcație a celor două intenții ale limbii. Opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pasta și purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii. Desprind

la întâmplare, dintr-o povestire a lui Mihail Sadoveanu, următorul pasagiu: „*Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toi și juca rotind ca răsfrângerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Ulița ridica, pustie și singuratică, spre strălucirea asfințitului. Clopote începură a bate dulce și trist, de la bisericile târgului. Fetița se opri o vreme în loc, ascultând.*" Analiza poate distinge destul de limpede, în șirul acestor notații, expresiile care au o simplă valoare tranzitivă de acele care adaugă reflexul viziunii și sentimentului intim al scriitorului. „*Vremea era pe la toacă... căldura era în toi... ulița ridica... clopotele începură a bate... fetița se opri...*" sunt comunicări a căror putere de transmitere este nelimitată, dar care nu ne spun nimic despre acel care le face. Aproape fiecare din aceste notații sunt însoțite de un adaos de comunicări, prin care pătrundem în straturi mai adânci ale conștiinței celui care ni le transmite. Peste știrea nudă se adaugă aureola unei ambianțe subiective. O lectură atentă a pasagiului de mai sus ne face să simțim din moment în moment cum trecem de la simpla intenție tranzitivă la intenția reflexivă. Privită în totalitatea ei, amintita expresie literară este produsul coadaptării celor două intenții, punerea lor de acord într-un întreg în același timp comprehensibil și expresiv. Citească-se oricare alt pasagiu împrumutat poeților sau prozatorilor artiști: analiza va putea deosebi destul de limpede câmpul de acțiune al celor două intenții și limitele lor respective.

Ceea ce vom numi „stilul" unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobândește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic. Îmbogățite cu aceste adaosuri, expresiile limbii ne introduc în intimitatea unei individualități, într-o sferă proprie de a resimți lumea și viața. Stilul este așadar expresia unei individualități. „*Stilul este întrebuințarea individuală a limbii*", spune odată renumitul lingvist Vossler, variind o formulă mai veche. „*Le style est l'homme même*", spusese Buffon. Vestitul naturalist francez recunoștea prin această sentință caracterul oarecum natural al

stilului. Dacă stilul este omul însuşi, nu rezultă oare că orice om are un stil al său, un chip de a întrebuinţa instrumentul general al limbii capabil de a-l exprima în diferenţierea lui individuală? Dacă s-a putut face vreodată această afirmaţie categorică, lucrul se datoreşte unui concept incomplet al individualităţii omeneşti. Contribuţia modernă a ştiinţelor sociale ne mijloceşte astăzi o altă înţelegere a fenomenului individualităţii. Oamenii nu sunt realităţi complete şi închise în mijlocul unei societăţi care rezultă numai din însumarea lor. Buffon, debitorul liberalismului atomist al secolului al XVIII-lea, putuse crede astfel. Astăzi, ştim mai bine că aşa-numitele individualităţi omeneşti sunt produsele de interferenţă a mai multor influenţe sociale. Prin poarta individualităţii pătrundem pe căile mai multor feluri generale de a fi. Acestei împrejurări i se datoreşte faptul că nu numai vorbitorii comuni, dar şi scriitorii cei mai de seamă prezintă între ei afinităţi, ca unii care aparţin anumitor cercuri ale societăţii şi ca unii care sunt mişcaţi de anumite curente intelectuale, morale şi estetice. Pentru cercetătorul de azi există nu numai stilişti, dar şi stiluri; nu numai scriitori individuali, dar şi grupări care îi conţin, curente care îi poartă.

În lucrarea de faţă, consacrată artei prozatorilor români, am ţinut seamă de ambele principii enunţate mai sus. Am analizat prozatorii noştri în particularitatea lor stilistică individuală, dar şi în curentele stilistice care îi cuprind.

I
SCRIITORII RETORICI

1. ION HELIADE-RĂDULESCU

Prozatorii români în prima jumătate a veacului al XIX-lea întocmesc un grup destul de omogen atât prin tendințele lor sociale și morale, cât și prin particularitățile lor stilistice. Un I. Heliade-Rădulescu, un Nicolae Bălcescu, un Alecu Russo, oricât de deosebite ar fi temperamentele lor individuale, coincid prin acea tendință activă, practică și militantă a scrisului lor, menită să cucerească pentru poporul român și pentru statul în formație bazele unei vieți noi de libertăți naționale și de sporită conștiință de sine. Un astfel de program, mărturisit cu hotărâre sau numai implicat în atitudinile lor scriitoricești, conferă grupului de prozatori din jurul evenimentului de la 1848 un netăgăduit caracter retoric. Prima fază a dezvoltării stilistice care începe în acel moment este o fază retorică. Autorii acestei epoce mai mult vorbesc, decât scriu. Chiar când manevrează condeiul, ei rămân oameni publici, individualități avântate în largul vieții practice și politice pentru care doresc să cucerească noi valori sau pe care doresc s-o îndrumeze către țeluri necunoscute sau părăsite de multă vreme. Cuvântul grăit are, în aceste condiții, o valoare superioară expresiei scrise.

Cât de mult rămâne vorbitor în scrierile sale un Ion Heliade-Rădulescu și, deocamdată, simplu vorbitor familiar,

ne-o dovedesc mai întâi toate acele locuțiuni ale graiului viu, pe care autorul *Echilibrului între antiteze* nu se sfiește a le introduce în cursul expunerilor sale. „*Voi să zic, adică,* scrie de pildă Heliade-Rădulescu, *că dacă se publică nota excelenței dumitale, ca toate vorbele, tiparul, bine vezi dumneata, se face ca un centru, ba ce zic, ca un soare, de unde ies nenumărate raze.*" Sau în altă parte: „*Apoi pe unde măsori, p-acolo firește te și duci: sau în materie, cu corpul în carne și oase, sau cu mintea, pentru că se trag linii și cu mintea, și mai vârtos prin scrisori și depeși, ce în drumul lor tot prin linii șerpuiesc; și cari de la un timp încoa șerpuiesc, uite, ca fulgerul prin telegraful electric...*" *(Echilibrul între antiteze,* Minerva, I, p. 20). Expresii ca „bine vezi dumneata", „ba ce zic", „uite" sunt ale vorbirii, mai mult decât ale scrisului. Ele presupun pe convorbitor și apar firesc în atmosfera unei conversații particulare. Ba chiar eliziunea în forma „p-acolo", pe care abia dacă și-o permite un scriitor stăpânit de solemnitatea oficiului său public, este cu totul naturală în vorbirea nestânjenită, adresată unui cerc intim de ascultători.

S-a vorbit uneori de trivialitatea lui Heliade-Rădulescu, ca una din însușirile mai izbitoare ale scrisului său. Trivială este mai cu seamă satira lui Heliade, sarcasmul care nu se dă înapoi în fața imaginii indecente, a apostrofei sau a jocului de cuvinte hazardat. Va trebui să treacă o generație până când sarcasmul trivial al lui Heliade să facă loc ironiei literare a lui Titu Maiorescu. Deocamdată ceea ce explică, dacă nu ceea ce autorizează licențele lui Heliade, este atitudinea sa de vorbitor, adică de om presupus a se exprima pentru urechile unui cerc restrâns de intimi. În cursul unei expuneri consacrate unei teme atât de abstracte ca aceea a necesității sintezei contrariilor, intervin nu numai digresiuni anecdotice, dar și imaginea lui Nea-Ntr-o Parte, figură alegorică simbolizând unele din dezechilibrele vremii. „*Într-o parte numai nu e niciodată bine... Cât văd pe cineva într-o parte, să ierte, că cu toată afecția și cu tot respectul, nu pot să-i zic decât «Nea-Ntr-o Parte»*" (p. 19). Nea-Ntr-o Parte este rudă bună cu domnul Sărsăilă

autorul, cealaltă alegoric a resentimentelor lui Heliade, zugrăvită în chipul următor: „*Dumnealui şi-a făcut în cap un* ideal, *dupe cum zice dumnealui, iar noi proştii îi zicem* idoloaică. *Aceea e drăguţa dumnealui, dupe cum zice, un fel de Dulcinee, un fel de Leliţă, care nici nu se gândeşte la dumnealui, nici nu ştie de se află vreun Sarsailă sau Sgândărilă pe lume. Acum mai toate scrierile d-lui Sarsailă se îndreptează către Leliţa ideală, sau de nu sunt unele d-a-dreptul către dumneaei, cu un sul subţire însă tot dă să priceapă că e înamorat foc, şi tot la dumneaei se gândeşte când scrie*" (*Opere*, I. ed. D. Popovici, p. 250).

Guez de Balzac[1], unul din creatorii prozei franceze moderne şi legislatorul ei incontestabil în veacul al XVII-lea, a arătat odată care este rolul politeţei în literatură: „*Un om care ar apărea în scufie de noapte şi în halat, într-o zi de ceremonie, n-ar face o incivilitate mai mare decât acela care ar expune la lumina zilei lucruri care nu sunt bune decât în particular şi pe care cineva nu le poate spune decât intimilor sau servitorilor săi.*"[2]. Stilul lui Heliade-Rădulescu este prea adeseori acela al vorbitorului în scufie şi halat. De aceea sarcasmul său rămâne trivial, şi discuţia ideilor nu se constituie în proză ştiinţifică sau filozofică.

Adeseori însă în locul vorbitorului familiar şi nesupravegheat apare vorbitorul public, oratorul deprins cu cele mai multe din procedeele retorice clasice. El cunoaşte de pildă procedeul amplificării: „*Noi, cumpărătorii de nişte asemenea cărţi şi foi publice, noi încurajăm continuarea şi înmulţirea lor; noi suntem gazdele de hoţi ale acestor furi şi tâlhari morali, ce ne batjocoresc părinţii şi fiii, ce calcă casele spre a fura onorile familiilor, ce vin spre a ne ucide sufletele, ce*

---

[1] *Balzac Jean-Louis Guez* (1597 1654) reprezentant de seamă al clasicismului, distingându-se prin erudiţie şi eleganţă stilistică (n. ed.).

[2] Cit., ap. F. Brunètiere: *Apologie pour la Rhétorique*, 1890, în vol. *Essais sur la litterature contemporaine*, p. 293. (*Lauda retoricii*, în vol. *Încercări asupra literaturii contemporane*) (n. ed.).

ca nişte sacrilegi intră până în altar, în sfintele sfintelor, ce se cearcă a surpa tronul şi drepturile patriei cu lovituri de secure; noi suntem gazde acestor ucigători de suflete, de naţionalitate, de cele mai scumpe ale naţiunii; noi le încurajăm cutezanţa" etc. De aci debitul verbal trece către întrebarea retorică: *„Nu vedeţi cine sunt cei ce scriu nişte asemenea cărţi şi foi? nu le cunoaşteţi viaţa şi trecutul? nu vedeţi că orice au făcut în viaţa lor n-au făcut-o decât pentru un interes sordid, şi totdeauna pentru bani? Nu vedeţi că le scapără ochii după argint, aur şi diamante?"* (*Echilibrul*, I, p. 317). Nici antiteza retorică nu-i este străină lui Heliade: *„Despotul te pedepseşte pentru câte ai făcut în contra lui; poporul în anarhie te pedepseşte pentru câte ai făcut spre binele lui"* (I, p. 6). Enumerările retorice ale lui Heliade sunt adeseori iluzorii, când o mare aglomerare de termeni nu aduce de fapt niciun progres al ideii: *„Legea proclamată pe muntele Sinai deveni prima Condică a României...; aceasta singură putea fi legea lui, după natura lui, după originea lui, după datinile patriarhale, după credinţele lui, după aspiraţiunile lui"* (I, p. 9).

Poate că originalitatea cea mai izbitoare a lui Heliade trebuie căutată, în conformitate cu temperamentul lui, în expresia sentimentelor de indignare şi revoltă. *„La violenţă de injurie vom opune violenţă de cuvânt"*, scrie Heliade chiar la începutul *Echilibrului*. Iar în altă parte, vorbind despre *„biciul sarcasmului indignaţiunii noastre"* (*Echilibrul*, II, p. 322), Heliade îşi caracterizează propria lui manieră. Autorii vremii îşi atrag o dată fulgerele acestei indignări. *„Ia să vadă însă că le aruncaţi din mâinile voastre cărţile ce ies din sordidele lor butice, din inimele lor şi mai spurcate, şi din descreieratele lor capete; ia să vă audă că nu mai vreţi astfel de marfă... şi veţi vedea cum se schimbă "* etc. (*Echilibrul*, I, p. 317). Altădată ciocoii, personagii politice dubioase, provoacă un adevărat torent de comparaţii înjositoare: *„Indivizi cu ochi de vulpe, cu gheare de cotoi, dacă nu pot avea de tigru, cu gesturi de momiţe (şi de suitarii); de au limbă, e ca să minţă, să calomnie; de au inimă, e un fel de tăgârţă, unde să-şi*

ție tezaurul feloniei și perfidiei, ce le face toată forța" etc. *(Echilibrul*, I, p. 79). În cursul acestor revărsări ale indignării și mâniei, se încheagă și câte un portret fizic, în care scriitorul, în genere retoric și abstract, dovedește că ochiul său vede, deși trăsăturile pe care le surprinde sunt oarecum schematice și caricaturale: *„Stigmatizați, dacă nu din naștere, din educație, în școala particulară ce își fac, se cunosc de departe după fizionomie, după port, după umblet, după gesturi; de poartă vestminte largi și işlic, ei sunt mai gulerați decât toți, lor işlicul le tremură și li se învârtește în cap; nimeni nu se rățoiește ca dânșii în danț; nimeni ca dânșii nu bosânflă buzele și nările, când fumă; nimeni ca dânșii nu se încoardă și se ințeapă, când umblă; de scot tabacherea, de o ofer, de iau de la alții tabac, de apucă lingurița cu dulceață, paharul cu apă sau felegeanul cu cafea, au niște gesturi, niște talâmuri, sau un fel de semne francmasonice particulare ale lor. De salută, de iți surâd, te înfioară; de se înfățișează la cei mai mari sau la curte, le crapă inima ori binișul în spate. La biserică, dacă au vreo biserică, vai de crucea ce își fac, căci parcă ar zbârnâi la o tambură pe piept; la mir să nu le treacă nimeni înainte; și paraua (sau gologanul) îl pun cu pumnul în disc. De vin în casa egalului sau mai vârtos a neavutului, par că ar avea două piepturi unul peste altul; nu-i vezi încă chipul și pieptul îi intră mai înainte d-a intra el pe ușă, căci nasul îi caută în sus..." (Echilibrul*, I, p. 79–80). În acumularea atâtor trăsături sunt unele de o savoare particulară. Pentru a zugrăvi impostura generozității sau excesul încrederii în sine, evocarea insului care își depune „cu pumnul" paraua în discul bisericii sau a aceluia care, intrând pe ușă, dă impresia a avea „două piepturi unul peste altul", sunt viziunile unui scriitor deosebit de înzestrat. Pornirea unui temperament coleric este inspiratoarea acestor portrete, cum se găsesc destule în opera lui Heliade. Niciodată pictorul nu-și privește modelul, uitându-se pe sine. Imaginile sale sunt susținute și colorate pe dinăuntru de sentimentul său aprins.

Aceluiaşi sentiment însă i se datoresc şi accentele sale himnice, expresia veneraţiei sau a fervoarei cutremurate, în care propria mânie temperamentală îşi află oarecum complementul moral. Astfel, *Imnul pentru holeră*, scris în 1831, anunţă *Cântarea României* a lui Alecu Russo, cu o accentuare poate încă mai apăsată a acelui ton aspru şi sublim a cărei origină urcă până la versetele *Vechiului Testament: „Prunci suntem, şi zâmbirea ta ne adună la picioarele tale şi întăreşte fiinţa noastră cea slabă; iar în posomorârea ta, groaza şi spaima năpădeşte asupra pământului, şi moartea înfige asupra lumei ghearăle şi sfâşie făpturile tale, Dumnezeule!" (Opere*, I, p. 243). Scriitorul care ştie să vestejească şi să blesteme sau să râdă cu un sarcasm neîmblânzit se pricepe să şi adore, deşi dumnezeul căruia i se adresează rugăciunea sa este mai degrabă unul în care mânia răzbunătoare este oricum mai puternică decât dragostea şi iertarea.

2. NICOLAE BĂLCESCU

S-a spus deseori ce scriitor de seamă este Nicolae Bălcescu; caracteristicile lui stilistice au fost însă mai puțin remarcate. Când îi străbatem scrierile, după ce le-am parcurs pe ale lui Heliade-Rădulescu, este cu neputință totuşi să nu fim izbiți de măsura şi distincția tonului său. Prolixitatea vulgară a lui Heliade este uitată într-o singură clipă. În locul omului vecinic mânios pe care îl întâmpinasem în paginile *Echilibrului,* aflăm seninătatea gravă a unui suflet cucernic şi pur. În loc să explodeze în afară, toate afectele lui coboară în adâncime şi alcătuiesc ceea ce se poate numi o „atmosferă morală".

Istoricul Bălcescu ştie să dea seama de faptele trecutului cu o exactitate a trăsăturii rămasă necunoscută lui Heliade, preocupat totdeauna să găsească sub evenimentele istorice semnificația lor generală. Filozof al istoriei este şi Bălcescu în unele din momentele sale, dar față de galimatiasul teoretic al *Echilibrului*, cu cât mai limpede, mai însumate şi mai sigure, sunt reflecțiile lui Bălcescu: *„Sunt optsprezece secoli şi jumătate de când Christos întreprinse a răsturna lumea veche, civilizația păgână ce reprezenta principiul din afară, obiectiv, al naturei şi al silei, substituind în locu-i o altă lume, o altă*

civilizație întemeiată pe principiul din lăuntru, subiectiv, pe dezvoltarea absolută a cugetării și a lucrării omenești în timp și în spațiu și prin identitatea între esența naturei spirituale a omului și esența naturei divine, el descoperi fiecărui individ legea libertății, a demnității, a moralității și a perfectibilității absolute" (Istoria românilor sub Mihai-Vodă Viteazul, 1937, Ed. „Cartea Românească", p. 15).

Scriitor retoric este apoi și Nicolae Bălcescu, dar retorica lui este nobilă; ea este intervenția unui vorbitor plin de demnitate și înălțime, adresându-se cu reculegere națiunii întregi. Începutul *Istoriei românilor sub Mihai Viteazul* este străbătut de emoția gravă a unei acțiuni rituale și a unei rugăciuni: *„Deschid sfânta carte unde se află scrisă gloria României, ca să pun dinaintea ochilor fiilor ei câteva pagine din viața eroică a părinților lor. Voi arăta acele lupte uriașe pentru libertatea și unitatea națională, cu care românii, sub povața celui mai vestit și mai mare din voievozii lor, încheiară veacul al XVI-lea. Povestirea mea va coprinde numai opt ani, 1593–1601, dar anii din istoria românilor cei mai avuți în fapte vitejești, în exemple minunate de jertfire către patrie. Timpuri de aducere aminte glorioasă! Timpuri de credință și de jertfire! Când părinții noștri, credincioși, sublimi, îngenunchiau pe câmpul bătăliilor, cerând de la Dumnezeul armatelor laurii biruinței sau cununa martirilor..." (Op. cit.*, p. 33). Uneori expunerea faptelor se întrerupe prin intervenția retorică a povestitorului. Dar chiar când dezamăgirea rupe lanțul faptelor, pentru a face loc oratorului, cuvântul său nu se înstrunează pentru vestejire și pentru blestem, ci pentru mărturisirea sentimentului său îndurerat și singuratic: *„Vai! scriam aceste rânduri în 1846*[1]. *Cine mi-ar fi zis atunci că abia un an va trece și inima îmi va fi mai crud de durere ispitită. Era în vremea unei frumoase deșteptări naționale, atunci când un popor întreg jurase că va muri pentru Patrie și Libertate. Turcul, vecinicul dușman, se pornise tot de la Giurgiu spre a*

---

[1] În ediția A. Rusu: „în anul 1847" (n. ed.).

ne răpi aceste bunuri scumpe. Mă aflam într-o adunare populară, când sosi vestea că păgânul a tăbărât la Călugăreni călcând cu picior de batjocură sfânta țărână a părinților noștri, glorioși martiri ai libertății naționale. O, amar mare! atâta fu uitată religia suveranilor[1], *atât fu încrederea tuturor în vorbele necredincioșilor sau atâta fu mișelia lor încât această veste îi lăsă reci și în nepăsare. În zadar glasu-mi unit cu al unui mic număr strigă «război și răzbunare!» Niciun ecou puternic nu-i răspunse în mulțime. Îmi ascunsei atunci ochii cu mânele mele ca să nu mai vază această umilitoare priveliște și din inima-mi zdrobită scăpară aceste cuvinte: «Zeul părinților noștri ne-a părăsit! Părinții noștri ne-au blestemat!»" (Op. cit.*, p. 95). Poate că astfel de intervenții retorice nu mai corespund gustului actual al cititorilor de scrieri istorice. Oricare din aceștia vor recunoaște însă nu numai forța și sinceritatea sentimentului care le inspiră, dar și incontestabila lui calitate umană.

Întrebarea retorică, adică aceea care impune afirmația sau negația pe care vorbitorul dorește s-o obțină de la ascultătorii săi, este bine cunoscută de Bălcescu. Acesta îi dă însă uneori o întrebuințare specială. Astfel, când ajunge a înfățișa împrejurările în care Mihai se pregătește a întreprinde expediția lui în Ardeal, povestitorul nu uită să amintească și împotrivirile pe care îndrăznețul plan le trezea în sufletele intimilor săi. Printre aceștia, soția însăși a eroului, blânda doamnă Stanca, încearcă să-l abată pe Mihai de la hotărârile care îi puteau deveni, în atâtea chipuri, fatale. Ce-ar mai fi putut face însă Mihai acum? În acest punct al narațiunii, Bălcescu introduce o pagină întreagă de întrebări retorice, adresate de erou propriei sale conștiințe și care, prin afirmațiile sau negațiile pe care le implică, ne fac să înțelegem gândurile care îl frământau pe Mihai în ajunul îndrăzneței sale fapte: „*Înfocatele și elocuentele cuvinte, precum și lacrămile ei* (ale doamnei Stanca) *fură zadarnice; ele nu putură*

[1] În ediția A. Rusu: „suvenirilor" (n. ed.).

clăti hotărârea soţului său. Şi oare s-ar fi căzut ca el tocmai acum, în minutul d-a o îndeplini, să se lase de o idee care de multă vreme frământa inima sa? În ce oare se arăta el nemulţămitor? Dacă Sigismund Bathori l-a ajutat întruceva prin creditul său spre a căpăta domnia, el nu i-a răsplătit însutit această mică facere de bine prin câte foloase biruinţele sale aduseseArdealului şi sporise gloria lui Sigismund? Trebuia oare să uite la câte umilinţe supusese Sigismund pe Mihai şi patria lui? Trebuia să uite că pata ruşinosului tratat de la 1595 nu era încă ştearsă? Dacă Sigismund a venit să-l ajute împotriva lui Sinan, nu era oare spre a se ajuta pe sineşi şi Ardealul care era deopotrivă ameninţat?" etc., etc. *(op. cit.*, pp. 258–259). Astfel, întrebările pe care şi le adresează eroul însuşi şi răspunsul pe care el şi-l dă, împreună cu cititorul care, urmărindu-l, îl aprobă, nu fac decât să sublinieze chipul în care, cumpănând anumite motive, hotărârea lui s-a format. Întrebările retorice dobândesc pe această cale scopul de a evidenţia procesul deliberativ al voinţei şi constituiesc unul din mijloacele cele mai elocvente ale analizei psihologice.

Nu vom spune că fantazia lui Bălcescu este inferioară fantaziei lui Heliade. Comparaţia nu se poate face de loc, întrucât în niciun moment Bălcescu nu aspiră către redarea lucrurilor şi fiinţelor văzute, în trăsăturile lor particulare şi pitoreşti. Portretele lui Bălcescu sunt construite mai ales din trăsături interioare, din însuşirile de caracter şi din deprinderile modelelor lui. Mărginit în acest domeniu, câteva aruncături de penel îi sunt însă suficiente. Iată de pildă portretul rapid al sultanului cu care urma să se măsoare creştinătatea: *„Murat al III-lea*[1]*, care domnea la 1575, erau un spirit slab şi superstiţios, un om dulce la grai dar iute la mânie şi adesea atunci şi la cruzime, dedat cu totul la misticism, la poezie şi la voluptate, amator de danţ şi de muzică, de vorbe cu spirit, ba încă şi de mucalitlâcuri, iubind mecanica, ceasornicăria şi actele de reprezentaţie; el trăia înconjurat de tâlmăcitori de*

[1] În ediţia A. Rusu: „Murad II" (n. ed.).

vise, de astrologi, de șeici, de poeți, de muieri, de pitici și de nebuni, lăsând domnia în mâna femeilor din sarai" (*op. cit.*, p. 39). Iată și imaginea lui Rudolf II, împăratul astrolog: *„Pe scaunul cesarilor Germaniei ședea în acea vreme Rudolf al II-lea. Cu un caracter și cu virtuți ce ar fi fost de lăudat într-o poziție mai puțin înaltă, acest prinț era un domnitor nevrednic. El lăsă d-o parte trebile statului spre a se ocupa de științele naturale și de antichități, pentru care își sleise finanțele, iar mai cu seamă de visări astrologice, care umplură mintea sa, din natură posomorâtă și sfiicioasă, de o mulțime de superstiții de râs și funeste*[1]*. Înconjurat de minerale, de fosile, de medalii, de ochiene, de vase și de instrumente de chimie, el sta închis în laboratorul său, în vreme ce zavistia și revolta în lăuntru și războiul din afară amenințau zdrobirea împărăției lui"* (*op. cit.*, pp. 40–41). În ambele portrete, oamenii sunt evocați prin mediul lor de ființe sau lucruri, expresive pentru acela care, adunându-le în juru-i, se mărturisesc prin ele. Procedeul corespunde ideii realist-naturaliste a mediului, care începând cu Balzac și, de-atunci încoace, din ce în ce mai puternic, avea să cucerească întreaga literatură europeană. Când componenta mediului lipsește, rămân să vorbească numai trăsăturile morale: Filip al II-lea, regele Spaniei, este *„posomorât și crud";* Sigismund este un om crud, *„fără măsură, necumpătat, nestatornic și neastâmpărat la minte"* etc., etc. Numai despre Mihai ni se spune că era lăudat prin *„frumusețea trupului său"*, dar epitetul este atât de general, încât nu poate fi considerat drept o notă sensibilă în portretul omului.

Cititorul lui Bălcescu are adeseori ocazia să noteze justețea adjectivului său. Iată, de pildă, scena în care românul îmbătrânit în serviciul turcului Ali-Gian dorește să-l previe față de amenințarea cu moartea pe care Mihai trebuia în foarte scurt timp s-o realizeze împotriva turcimii din Muntenia:

---

[1] În ediția A. Rusu se intercalează, aici, următoarea frază: *„Preocupat de aceste lucrări nedemne de poziția lui și nencetat spăimântat de proorocii absurde, el se făcu cu totul neapropiat supușilor săi"* (n. ed.).

„*«Spre recunoştinţă de pânea şi sarea ta ce am mâncat,* îi spusese românul lui Ali-Gian, *voi sta aici până la 3 sau 4 ceasuri după amiazi; nu te opri nici la Giurgiu; sileşte-te să treci de Rusciuk, cât vei putea mai curând». – «Dar pentru ce?» îi răspunse turcul. El însă fără a-i spune mai multe se depărtă, întorcându-şi capul şi, văzând pe Ali că sta în cumpănă de ceea ce trebuia să facă, îi strigă: «Ia seama la ce ţi-am spus!»*" Frumoasa scenă, plină de mişcare dramatică în întregul ei, se încheie cu acest succint comentar al lui Bălcescu: „*Aceasta fu singura indiscreţie, cinstită şi măsurată, ce se făcu despre tragica scenă care se pregătea*" *(op. cit.*, p. 51). Mai multe comentarii ar fi fost de prisos. Pentru a caracteriza discreţia populaţiei faţă de planul de represiune care interesa pe toţi românii, dar şi omenia aceluia care datora ceva vechiului său stăpân turc, un cuplu de adjective este suficient: indiscreţia românului fusese „*cinstită şi măsurată*". Bălcescu nu este avar cu adjectivele sale. Aproape toate personagiile care apar în scenă şi aproape toate evenimentele sunt însoţite de caracterizarea istoricului, care este un drept şi cumpătat judecător al oamenilor şi al faptelor. Caracterizările acestea se fac prin perechi de adjective, asociate cu naturaleţe sau puse într-un anumit contrast. Astfel, Popa Farcaş, vestitul general al lui Mihai, care cucereşte cetatea Vidinului, dar cade apoi în chipul cunoscut, este „*mai mult voinic decât norocos*" (p. 146). Sinan-paşa este „aspru şi lacom" (p. 184). Când sultanul Mahomet, om dedat plăcerilor, înţelege chiar în timpul dezmierdărilor pe care le gustă în braţele unei frumoase roabe, că aceasta din urmă este o unealtă politică în mâinile mamei sale, el o ucide pe loc: ceea ce dovedeşte, adaugă Bălcescu: „*o inimă mai mult feroasă decât energică*" (p. 185). Ideea unităţii naţionale, susţine istoricul Bălcescu, apăruse de mai multe veacuri, fără ca ea să atingă decât puţine capete reprezentative. Acum ea se impunea însă poporului întreg. „*Spre a o realiza ce trebuia oare?*" Răspunsul cade precis şi tăios: „*O sabie românească puternică*" (p. 195).

Mare meşter este Bălcescu în întrebuinţarea verbului. Mai ales din succesiunea timpurilor, obţine el efecte stilistice dintre cele mai interesante. Iată momentul în care ni se povesteşte sfârşitul crudei domnii moldovene a lui Aron-vodă. Naraţiunea este menţinută toată vremea la trecut, când intervenţia unei reflexiuni de ordin general o aduce la prezent: *„Aceste fapte nedrepte răciră cu totul spiritele moldovenilor de către Bathori şi le întoarseră către Polonia, unde mai mulţi boieri se aflau în pribegie, aceea ce dete polonilor îndrăzneala de a căuta să intre în Moldavia. Astfel dreptatea dumnezeească scoate răsplata unei fapte*[1] *dintr-însa chiar" (op. cit.*, p. 81). Raţiunea acestei varieri a timpurilor stă desigur în faptul că pe când evenimentele istorice fiind prin însăşi natura lor perimabile pot fi puse la trecut, adevărul general, valabil totdeauna şi, prin urmare, şi astăzi, se cuvine a fi enunţat la prezent. Nu s-ar putea vorbi oare de un „prezent etern" al reflecţiunii în scrierile istoricilor gânditori? Citatul din Bălcescu ar intra în această categorie[2].

Altă dată intervenţia prezentului are rolul de a ne pune faţă în faţă cu tabloul, de a înlocui naraţiunea cu prezentarea directă, aşa cum se întâmplă în pasajul în care este povestită scena execuţiei neizbutite a lui Mihai, unde după o serie de perfecte simple apare prezentul revelator: *„Sosind în locul unde trebuia să primească moartea, gâdea cu satârul în mână, cu inima crudă, cu ochii sângeroşi, se apropie de osândit, dar când aţinti privirea asupra jertfei sale, când văzu acel trup măreţ, acea căutătură sălbatică şi înfiorătoare, un tremur groaznic îl apucă; ridică satârul, voieşte a izbi; dar mâna-i cade, puterile-i slăbesc, groaza îl stăpâneşte şi trântind la pământ satârul, fuge printre mulţimea adunată împrejur, strigând în gura mare că el nu îndrăzneşte a ucide pe acest om" (op. cit.*, p. 36).

---

[1] În ediţia A. Rusu: „fapte rele" (n. ed.).

[2] Vd. în *Anexe* studiul asupra *Prezentului etern în naraţiunea istorică.*

În sfârşit, în renumitul pasagiu în care povesteşte bătălia de la Călugăreni, Bălcescu manifestă aceeaşi iscusinţă în varierea timpului verbelor. Această bătălie este făcută din mai multe fapte, dintre care unele sunt datorite lui Mihai, altele ajutoarelor sau vrăjmaşilor săi. Bălcescu introduce un fel de ierarhie stilistică între aceste acţiuni, punându-le pe acele ale vrăjmaşilor şi ale ajutoarelor la trecut, situându-le adică în planuri mai îndepărtate, în timp ce faptele lui Mihai sunt povestite la prezentul istoric, adică în planul unei prezentări directe, mai vii. Se obţine astfel o avantajare a acţiunilor lui Mihai, o mai vie punere în lumină a lor, care corespunde întru totul intenţiilor istoricului: *„El îşi preumblă privirea pe câmpul bătăliei, vede mişcările turcilor, şi după dânsele îşi pregăteşte pe ale sale. Sinan-Paşa, văzând retragerea românilor, luase inimă şi vrea a-i desface şi a-i reschira de tot. Spre acest sfârşit, în capul rezervei sale, el umbla să treacă podul spre a izbi pe ai noştri în frunte, în vreme ce Hasan-Paşa cu Mihnea-Vodă, din porunca lui, alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci se aşază cu ceata de curând sosită la capul podului spre a întâmpina pe Sinan, trămite pe căpitanul Cocea cu 200 unguri şi alţi atâţi cazaci pedeştri ca să ia pe vrăjmaşi pe la spate şi Albert Kiraly aşeză cele două tunuri ce le redobândise de la turci într-o bună poziţie şi stă gata a trăsni pe vrăjmaşi de vor îndrăzni a trece podul. Sfârşind aceste pregătiri, Mihai cugetă în inima sa că împrejurarea cere neapărat vreo faptă eroică spre a descuraja pe turci şi a îmbărbăta pe ai săi. El hotărăşte atunci a se jertfi ca altă dată şi a cumpăra biruinţa cu primejdia vieţii sale. Ridicând ochii către cer, mărinimosul domn chiamă în ajutoru-i protecţia mântuitoare a zeului armatelor, smulge o secure ostăşească de la un soldat, se aruncă în coloana vrăjmaşă ce-l ameninţă mai de aproape, doboară pe toţi ce se încearcă a-i sta împotrivă, ajunge de Caraiman-Paşa, îi zboară capul, izbeşte şi pe alte capete din vrăjmaşi şi, făcând minuni de vitejie, se întoarce la ai săi plin de trofee şi fără de a fi rănit. Această faptă eroică înfioră pe turci de spaimă,*

iar pe creştini îi însufleţeşte şi-i aprinde de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate" (op. cit., pp.101–102). Din acest moment, Sinan trece în primul plan al scenei şi Bălcescu începe a nara şi faptele lui la prezentul istoric. Până aci însă alternarea trecutului cu prezentul este evidentă. Când este vorba de Sinan sau de ajutoarele lui Mihai întâmpinăm vreuna din formele trecutului: Sinan „luase" inimă... „vrea" a-i desface pe români... Albert Kiraly „aşeză" cele două tunuri... Hasan-Paşa cu Mihnea-Vodă „alergau" prin pădure... Când este însă vorba de Mihai, toate faptele sale sunt puse la prezent: el „preumblă, vede, pregăteşte, trimite, cugetă, cere, hotărăşte" etc. Prin această variată folosire a timpurilor verbale, naraţiunea capătă o perspectivă, o pluralitate de planuri în adâncime. Faptele simpatice şi vrednice de laudă sunt situate în primul plan şi inundate de lumină. Faptele secundare sau antagoniste sunt aşezate în planuri mai îndepărtate şi mai umbrite. Întreaga naraţiune ia înfăţişarea unui „basorelief". Exemplul lui Bălcescu ne autorizează a vorbi despre o tehnică a basoreliefului în povestirea istorică.[1]

[1] Cp. în *Anexe*, studiul respectiv.

3. ALECU RUSSO

Problema stilului nu-i era indiferentă lui Alecu Russo. În *Amintirile* sale, prozatorul care a încercat să se realizeze printre atâtea preocupări ale scurtei sale vieți, acordate altor sarcini decât acele ale literaturii, găsește prilejul să aducă omagiul său frumuseții stilului, *„pe care străinii la scriitorii lor o prețuiesc ca pe giuvaierurile scumpe"* (*Scrieri*, ed. P.V. Haneș, p. 178.) Dar *Cântarea României*, opera care întemeiază reputația de stilist a lui Russo, înfățișează numai o latură a temperamentului său, stăpân pe mijloace mai variate și mai puțin cunoscute. *Cântarea României* (1855) reprezintă o producție tipică a momentului retoric din jurul anului 1848. Întrebările retorice, antitezele, apostrofele și alegoriile erau cunoscute scriitorilor români din aceeași vreme. Sub pana lui Heliade-Rădulescu am întâmpinat accente care anunță cu peste douăzeci de ani mai înainte versetele *Cântărei României*, al cărui titlu nu va fi apărut fără nicio referință la *Cântarea cântărilor* a regelui David. Infiltrația biblică este ușor de identificat în scrierile romanticilor francezi, ale unui Lamennais sau Edgar Quinet, de unde ea se va fi propagat și în operele discipolilor români. Stilul biblic este o unealtă în mâinile omului reprezentativ al generației sale, apostol și profet al neamului său,

pe care îl căinează sau pe care încearcă să-l trezească la viață cu mijloacele unui David sau ale unui Ieremia.

Desigur că din rezervele propriului său temperament, dar poate nu cu totul în afară de înrâurirea izvoarelor biblice, apare în *Cântarea României* expresia acelui sentiment al naturii, a cărui urmă nu o întâmpinăm nici în scrierile lui Heliade, nici în acele ale lui Bălcescu. Complexa personalitate a lui Heliade cuprinde alături de oratorul public și de profet, pe un om de texte, pe un șoarece de bibliotecă trăind cea mai mare parte a vieții lui în traducerea, compulsarea și comentarea marilor autori vechi și moderni, în care o sensibilitate aspirând către sublim, cum este a lui, găsește adevărata societate vrednică de sine. Istoria, nu natura, gigantica aventură a spiritului uman de-a lungul veacurilor este mediul firesc al lui Heliade, cărturar și umanist romantic cum secolul produsese atâția. În operele lui în proză nu pătrunde nici măcar o rază din viața largă a firii, oprită brusc la pragul casei sale de visător navigând pe marile ape ale trecutului, de autor, de tipograf. Cât despre Bălcescu, istoricul cu închipuirea atât de avântată când este vorba să-și reprezinte amănuntele unei învălmășeli războinice, mărturisește, când ajunge a evoca peisaje, fie o mare timiditate a fantaziei, o exactitate seacă a simțului de observație, fie deprinderea unei stilizări retorice al cărei exemplu va lucra de aci înainte multă vreme. Descrierea bogatei văi a Neajlovului, unde trupele lui Mihai s-au întâlnit cu ale lui Sinan, este mai mult a unui topograf decât a unui poet: „*Drumul care mergea de la Giurgiu spre București,* scrie Bălcescu, *trece printr-o câmpie șeasă și deschisă, afară numai dintr-un loc, două poștii departe de această capitală, unde el se află strâns și închis de niște dealuri păduroase. Între aceste dealuri este o vale largă numai de un pătrat de milă, acoperită de crâng, pe care gârla Neajlovului o îneacă și pâraiele ce se scurg din dealuri o prefac într-o baltă plină de noroi și de mocirlă (Istoria* etc., p. 94). Altă dată natura este mai mult comentată, decât privită, ca în acea renumită descriere a Ardealului, cu care începe cartea a IV-a a *Istoriei românilor sub Mihai Viteazul:*

„Pe culmea cea mai înaltă a munților Carpați se întinde o țară mândră și binecuvântată între toate țările semănate de Domnul pre pământ. Ea seamănă a fi un măreț și întins palat, cap d-operă de arhitectură, unde sunt adunate și așezate cu mândrie toate frumusețile naturale ce împodobesc celelalte ținuturi ale Europei, pe care ea ni le aduce aminte. Un brâu de munți ocolește, precum zidul o cetate, toată această țară și dintr-însul, ici-colea, se desfac întinzându-se până în centrul ei ca niște valuri proptitoare, mai multe șiruri de dealuri, toate înalte și frumoase, mărețe piedestaluri înverzite, care varsă urnele lor de zăpadă peste văi și peste lunci. Mai presus de acel brâu muntos se înalță două piramide mari de munți, cu crestele încununate de o vecinică diademă de ninsoare, care ca doi uriași stau la ambele capete ale țării, cătând unul în fața altuia. Păduri stufoase, în care ursul se preumblă în voie ca un domn stăpânitor, umbresc culmea acelor munți. Și nu departe de aceste locuri, care îți aduc aminte natura țărilor de miazănoapte, dai, ca la porțile Romei, peste câmpii arse și văruite, unde bivolul dormitează alene. Astfel, miazănoapte și miazăzi trăiesc într-acest ținut alături una de alta și armonizând împreună. Aci stejarii, brazii și fagii trufași înalță capul lor spre cer; alături te afunzi într-o mare de grâu și porumb, din care nu se mai vede calul și călărețul." Frumosul pasagiu, desfășurat în largi și mărețe cadențe, înnobilat prin epitetul ornant, prin alegorii și hiperbole, nu cuprinde niciun moment în care natura să ne apară ca o impresie naivă și directă. Imaginat în perspectivă panoramică, monumentalul relief al Ardealului este obiectul unei amplificări retorice, în care ne vorbește mai mult sentimentul scriitorului. Între natură și expresia ei, simțim tot timpul pe comentatorul care recunoaște în ea fie un motiv artistic, un palat, un cap d-operă de arhitectură, fie o sinteză de peisaje tipice, nordul și sudul laolaltă, așa cum ar putea apărea unui geograf sau unui geolog. Dar ca tot ce a ieșit din pana lui Bălcescu, și această descriere plină de elan și cu trăsături de stilizare monumentală, respiră în înălțătoarea atmosferă morală a scrierilor lui.

Altfel stau lucrurile cu Russo. Natura, simpla natură, resimţită de o inimă naivă şi nu de un spirit învăţat, trezeşte cântecul său, desprins parcă de pe harfa lui David: „*Verzi sunt dealurile tale, frumoase pădurile şi dumbrăvile spânzurate de coastele dealurilor; limpede şi senin cerul tău. Munţii se înalţă trufaşi în văzduh; râurile, ca brâie pestriţe, ocolesc câmpurile; nopţile tale încântă auzul, ziua farmecă văzduhul... Pentru ce zâmbetul tău e aşa de amar, mândra mea ţară?...*" (*op. cit.*, p. 204). Peisagiile lui Russo nu sunt cu toate acestea, cel puţin în această parte a operei lui, evocări concrete şi pitoreşti. Întocmai ca în cântecele psalmistului, dar fără forţa obicinuită acestuia, epitetul său este general şi ornant, nu particular şi sensibil; dealurile sunt „*verzi*", munţii „*trufaşi*", nopţile „*încântă auzul*", abia dacă soarele străluceşte „*ca un fecior tânăr*" (*op. cit.*, p. 206). *Cântarea României* ne aduce astfel mai mult dovada sentimentului naturii, decât a viziunii ei. Iar acest sentiment ni se impune mai mult prin însufleţirea generală a discursului decât prin imaginile pe care le găseşte spre a se comunica. Pentru a afla dovada unei adevărate fantazii evocative, trebuie să recurgem la alte scrieri ale lui Russo, de pildă *Amintirile* (1855) sale, unde notaţia delicată şi exactă, comparaţia neaşteptată, senzaţia culcasă din regiunile mai ascunse ale sensibilităţii, ne amintesc într-un chip surprinzător pe atâţi din „imagiştii" contimporani.

Iată de pildă un moment de cufundare în amintirile copilăriei. Ce-l mână pe scriitor către acele tărâmuri? „*Vântul primăverei a bătut; peste dealuri, peste văi, peste ani, dorul leagănului mă agiunge; spre codru mi se întorc ochii, şi zăresc umbra părului copilăriei mele, care îşi întinde ramurile ca nişte braţe şi îşi scutură florile pe inima mea ca o ploiţă răcoroasă*" (*op. cit.*, p. 159). Pentru a obţine imaginea

cuibului fraged al copilăriei, comparaţia cu o „ploiţă răcoroasă" asociază peisajului senzaţia capabilă să insinueze un fior şi să introducă viaţa în descriere. Faţă de părerea tradiţională, moştenită din antichitate, că numai văzul şi auzul sunt simţurile cu adevărat artistice, acele care procură materia evocărilor poetice, un Sully Prudhomme printre cei dintâi, un Jean-Marie Guyau mai târziu, au arătat care este contribuţia sensoriului inferior, a simţului tactil şi termic, a mirosului şi gustului, a senzaţiilor organice. Russo ar fi putut sprijini prin exemplu său concluziile acestor psihologi. Iată amurgurile de altă dată: „*Dar serile satului meu, când luna se rădica asupra părului, şi cumpăna fântânei se părea un cocostârc cu pliscul întins... Ce zări senine*[1]*! Într-amurgul se apropia cârdurile aducând miroasele câmpurilor cu ele, turmele de oi zbierând cu ciobanii fluierând; focurile se aprindea dinaintea caselor; fumul stuhurilor se împrăştia în văzduh cu mirosul teilor ce venea de la pădure*" (*op. cit.*, p. 160). Tot astfel, în romanul lui Flaubert, când Emma Bovary cu iubitul ei se cufundă în farmecul răcoros al unei nopţi de vară, amintirea trecutului cade peste ei şi-i copleşeşte cu parfumul florilor din preajmă: „*La tendresse des anciens jours leur revenait au coeur, abondante et silencieuse comme le rivière qui coulait, avec autant de mollesse qu'en apportait le parfum des seringas...*"[2].

Delicata organizaţie nervoasă a lui Russo, în care nu este simţ să nu vibreze, ne aduce în faţă imaginea unui om viu şi sensibil, pe care gustul modern îl va prefera poate sublimului profet romantic. Imaginaţia scriitorului va profita de fineţea simţurilor sale. Iată întâmplarea Măriuchii, fetiţa de şaisprezece ani, a cărei cămaşă de omăt avea „*altiţioare subţiri ca o creastă de rândunică*". După ce pleacă la oaste băiatul pe care îl îndrăgise, ea aşteaptă un an, doi, trei, până când „*clăti*

---

[1] Corect: „sări sănine" (ed. Geo Şerban, 1959, p. 114) (n. ed.).

[2] „Gingăşia zilelor de odinioară le revenea în inimă, deplină şi lină ca râul care curgea, cu atâta moliciune încât o umplea cu parfumul de seringă..." (fr.) (n. ed.).

din cap ca o frunzuliță vântuită, se culcă la piciorul părului, cu ochii la drum, și adormi pentru totdeauna!..." *(Scrieri*, pp. 161–162). Nopțile petrecute la câmp îndreptau privirile copilului de altădată către imaginea lunii incendiate, în care vedea „*chip de om rănit, culcat pe un pat frumos de scoarțe și de lăicere, și sângele bolborosind îi pica alăturea într-un ciubăr spart*". Imagine misterioasă și înspăimântătoare, căreia scriitorul îi adaugă o singură notă, capabilă însă a adânci sentimentul acestei nopți străbătută de mari neliniști: „*Auzeam picătura sângelui*". Cât de fericite se scurgeau viețile oamenilor de altă dată! „*Viața părinților noștri a trecut lină ca un râu ce cură prin livezi și grădini și se pierde fără vuiet în Siret*" *(Cugetări*, 1855, în *Scrieri*, p. 50). Cât despre vesela societate fanariotă, cu ale ei banchete, desfătări și plimbări pe lună, desfășurate în cadrul mizeriei și umilinței populare, scriitorul găsește comparația care exprimă în puține cuvinte cinica rânduială a vremii: „*S-ar putea asemăna acea societate cu o adunătură veselă de oameni din toată lumea, cântând și mâncând pe o corabie frumoasă, ce ar trece pe lângă niște maluri ciumate*" *(op. cit.*, p. 177). Când citim *Amintirile* lui Russo avem dreptul să regretăm că glasul lor a fost atât de mult acoperit, pentru urechile posterității, de harfele și citerele psalmistului, vuind în versetele *Cântării României*.

Russo ni se dovedește totuși în această operă mai renumită a lui posesorul unui „simț muzical", pe care în același fel și cu aceleași caracteristice, proza românească nu-l manifestase mai înainte. Desigur, perioadele lui Bălcescu cu stufoasa lor arborescență de propoziții, nu sunt lipsite de o armonie majestuoasă. Muzicalitatea lui Russo are însă un alt caracter. El nu urmărește ritmul exterior și numărul în perioade bine echilibrate și închegate. Desenul grafic și melodic al frazei lui Russo este de-a dreptul estompat. Sfârșitul puternic accentuat al frazelor, acele „*chutes de phrases*" pe care Flaubert, în timp ce compunea romanul său *Madame Bovary*, se felicita a le fi găsit înainte chiar de a fi hotărât detaliile scrierii, nu-l preocupă pe Russo nicidecum. Mulțimea punctelor de suspensie

introduse între coordonate sau subordonate, dovedeşte că propoziţia ca unitate gramaticală şi logică se îneacă pentru autorul nostru în fluxul nediferenţiat al muzicalităţii interioare: „*Şi subt cortul pribegiei, bătrânii ziceau copiilor... colo... în vale... colo... departe...mai departe... unde soarele se vede aşa de frumos... unde câmpiile sunt strălucite şi pâraiele răcoroase... unde ceriul e dulce, unde pământul e roditor şi giuncile sunt albe... copii, acolo e ţara! şi la aceste cuvinte, voinicii prindeau armele... pruncii tresăreau în leagăn... femeile cântau patria depărtată şi durerea pribegiei... cei slabi se îmbărbătau. Şi tu erai mândră atunci, o, ţară nemângâiată!*" (*Op. cit.*, pp. 216–217). Mulţimea conjuncţiei „şi" în *Cântarea României* lucrează ca un *legato* muzical, menit să elimine articulaţia logică şi oarecum spaţială a propoziţiilor şi să sublinieze continuitatea lor melodică. Nimeni mai mult ca Russo n-a folosit în proza noastră acest vechi „şi" biblic, procedeu magic şi incantatoriu. Pârvan[1], care-l va relua cu abundenţă, îl va face să alterneze cu adversativul „ci", al cărui rol este tocmai să sporească tensiunile interioare şi dramatismul frazei.

Muzicalitatea interioară a stilului lui Russo are uneori o funcţie imitativă. Astfel, când e vorba să evoce dinamica precipitată a unei lupte, propoziţiile simple separate prin puncte de suspensie se urmează cu o iuţeală provenind din însăşi scurtimea lor: „*Se vede amestecul unei bătălii! Cei ce au năvălit sunt îmbrăcaţi în fier... săgeata alunecă pe pavăză, şi paloşul cu două ascuţişe taie în carne vie... dar piepturile goale stau împotrivă... se luptă cu furie... se plec săbiei... inimile slăbesc... fug... ţara slobodă a pierit!... Staţi... izbânda-i în mâna Domnului...*" (*op. cit.*, p. 207). Alteori scriitorul muzician foloseşte o adevărată alternanţă de tempo, ca după un „adagio" grav, un vioi „allegro". Iată evocarea unor timpuri

[1] „Gingăşia zilelor de odinioară le revenea în inimă, deplină şi lină ca râul care curgea, cu atâta moliciune încât o umplea cu parfumul de seringă..." (fr.) (n. ed.).

de tristețe: *„Lumea întreagă are tot o poveste... strâmbătatea care se lăcomește la bunul altuia, și sărmanul care sfarmă funia ce-l strânge. Grea e strâmbătatea... și răsplata ei cumplită este!...“* Dar tempo se schimbă deodată, și în locul acordurilor sumbre și lente ne întâmpină seninele accente ale bunei amintiri: *„Și era viața dulce și pacinică... Sub aripile slobozeniei, legea înflorea... Toți fiii țării trăiau în bine, căci unirea și dragostea domneau cu ei... Bogatul ajuta pe sărman; sărmanul nu pizmuia pe bogat... fiecare om avea dreptul său și era moștean în țara sa...“* Dar tempo se transformă încă o dată: *„Vântul de la miazănoapte bate cu furie... Cerul se întunecă... Pământul se cutremură... În patru unghiuri a lumii se văd înălțându-se stâlpi de flacără învăluită în nori de fum“* *(op. cit.*, pp. 211–213). Efectul urmărit este evident, dar și procedeul care îl obține.

O dată cu scriitorii analizați mai sus se încheie o perioadă bine conturată a prozei românești. Câștigurile particulare ale acestei trinități de scriitori vor reapărea pe alocuri, fără ca atitudinea lor să se refacă vreodată în întregime. Într-o intenție din ce în ce mai subliniată, prozatorii români vor dori de aici înainte să prindă viața, să evoce omul și natura, să miște prin povestirea unor întâmplări sau prin vrăjirea unor aspecte ale lumii reale, mai puțin însă să convingă sau să îndrumeze. Desigur, nu orice aspect retoric este eliminat prin proza mai nouă, dar în dozajul general al mijloacelor artistice, elementul retoric scade în mod evident. Ceea ce s-a câștigat trainic până acum va putea să subsiste, încadrându-se însă într-o nouă constelație artistică.

II
ÎNCEPUTURILE REALISMULUI

1. COSTACHE NEGRUZZI

În timp ce curentul retoric se desfăşura cu I. Heliade-Rădulescu, Bălcescu şi Russo, cucerind pentru limba literară atâtea valori noi ale stilului, un alt grup de scriitori manifestă o structură artistică deosebită, destinată unei lungi descendenţe. Pe când retorica scriitorilor analizaţi până acum se opreşte în faţa barajului junimist, începuturile realismului se dezvoltă nestânjenite şi, folosind tot ceea ce junimismul va cuceri pentru ele, va determina o parte din producţia literară de mai târziu.

În rândul primilor realişti stă Costache Negruzzi, natură cumpătată şi discretă, stăpân pe acea disciplină interioară care îl împiedică să se destăinuiască prea abundent şi care, în locul expresiei patetice a propriilor sentimente, preferă observaţia exactă a realităţii exterioare, însufleţită uneori prin comentariul său ironic. Trăind în afară mai mult decât în sine, Negruzzi observă natura şi omul. Dar natura nu este pentru autorul *Păcatelor tinereţelor*, 1857, un loc al reveriei solitare şi al amintirii, un receptacol al revărsărilor sentimentale, cum era pentru unii din poeţii lirici ai vremii. Înapoindu-se în trecut, dincolo de exemplul romanticilor, el regăseşte procedeul clasic al epitetului general, vorbind despre

„bogate fânețe și mănoase semănături", despre o *„răcoroasă pajiște"* și despre *„agerul"* pârâu, despre *„trândava"* apă a Moldovei etc. Ba chiar în acea *Primblare*, din seria *Negru pe alb*, citată mai des pentru a ilustra dorul descriptiv în opera lui Negruzzi, natura este văzută de fapt prin prisma artei, când nu este redusă la micșorătoare dimensiuni umane, grație ironiei amabile a autorului. Iată-l în fața veselei văi a Cracăului. Contemplatorul recunoaște în priveliștea ce i se înfățișează un motiv artistic, vrednic de penelul unui pictor: *„Artistul ar zugrăvi* con amore *acele sate vesele împregiurate de grădini ce se prelungesc pe ambe malurile lui, și acest întreit șir de munți ce se întind în amfiteatru pe orizon..."* Am întâlnit și sub pana lui Bălcescu un astfel de tablou al naturii transfigurate de artă. Dar în timp ce, îmbrățișând cu o singură privire reliefurile monumentale ale Ardealului, Bălcescu rămâne un suflet fervent, încremenit de măreția tabloului, amabilul ironist Negruzzi introduce la sfârșitul pasagiului citat o comparație care ne readuce în societatea oamenilor cu deprinderile lor trecătoare. Astfel, munții văzuți din valea Cracăului i se par scriitorului nostru *„tufoși și creți ca freza unei marchize din veacul al XVIII-lea" (Păcatele tinerețelor*, ed. V. Ghiacioiu, pp. 365–366). Altă dată apa Moldovei ne este înfățișată *„ca o cochetă,* (ce) *după ce face multe cotituri, în sfârșit, lângă Roman, vine de s-aruncă în brațele Siretului, amorezului ei" (ibid.*, p. 360). În aceeași bucată, cântecul privighetoarelor rătăcite în parcurile noastre este evocat cu aceeași atitudine în care ironia se amestecă cu amintirile artei: *„Aici, privind maiestatea naturii, el se inspiră de a cânta amorul și gloria, nu în zgomotul orașelor, unde câte o privighetoare pribeagă, în alee trase cu sfoară, sloboade niște sonuri tânjitoare și regulate ca muzica din* Califul din Bagdat" *(ibid.*, p. 369). Punând între privirile sale și realitate vălul culturii, Negruzzi regăsește ceea ce în retoricele clasice se numea „comparația nobilă", adică aceea menită să confere și aspectelor actuale și prezente ceva din prestigiul lucrurilor care vin către noi din depărtările legendei sau ale istoriei. Iată ceața serii lăsându-se

peste Iaşii priviţi de pe înălţimea Cetăţuei: *„Luat-ai seama atunci la o ceaţă ce vine şi se întinde ca un giulgiu mortuar peste vârful turnurilor şi al clopotniţelor, ceaţă grea ca somnul trădătorului şi rece ca mâna soartei; care uneori ca un zmeu se încolăceşte împregiurul oraşului, sau ca un Briareu îşi întinde braţele în toate părţile, însemnând feluri de figuri fantastice, precum un mare caleidoscop? Nu ţi-ai închipuit oare atunci că acest nor gros este un menitor prevestitor soartei oraşului şi a ţării, şi pătruns de ideea aceasta, n-ai fi dorit să vezi pe Asmodeu, dracul şchiop şi, de se poate să-l întovărăşeşti de la palatul bogatului ce se vârcoleşte în patul său, până la coliba seracului ce doarme pe aşternutul său de paie? O! negreşit, ai fi descoperit multe crime, multe fărădelegi şi poate, ca şi Iona, ţi-ai fi sfâşiat haina strigând vai! Pe urmă ai fi alergat să te ascunzi în vreun unghiu, unde să nu te ajungă intriga şi calomnia, şi ai fi plâns precum un filozof, pe ruinele Palmirei, gândind la trecuta mărime a strămoşilor, la ale lor fapte mari de care nu suntem vrednici, noi pigmei degeneraţi, ce n-am fost creaţi după măsura lor!... (ibid.*, pp. 483–484). Pentru a ne reda atmosfera acelei seri înceţoşate, câte amintiri literare sunt folosite: Briareu, eroul mitic, dracul şchiop Asmodeu, din povestirea lui Le Sage, profetul biblic Iona şi ruinele Palmirei! Ne întrebăm dacă printr-un văl atât de des de reminiscenţe natura însăşi se mai poate vedea. Russo dispunea de senzaţii cu mult mai fragede şi mai directe. Trebuie să remarcăm deci ca o excepţie în textele lui Negruzzi, pasajul în care descrierea Huejdului, cu cele şapte verbe ale sale în poziţii apropiate şi cu vocativul său final, traduce o impresie mai nemijlocită: *„Când Carpaţii se mânie pe petreni şi le trimit nori ca să-şi verse ploae peste târgul lor, Huejdul acesta lin şi tignit, râuleţul acesta neînsemnat se umflă, prăvale orice îi iasă nainte, şi furios sparge, trage, îneacă, şi după ce îşi răzbună de cei ce nu-l băgau în seamă, merge spumegând de se pierde în alte ape, agerul pârâu!" (Op. cit.*, pp. 366–367).

Mai directă, mai puţin blocată de amintiri literare, aglomerate după procesul amplificaţiei retorice, este descrierea

omului în opera lui Negruzzi. Mai întâi a omului fizic. Toată lumea își amintește de portretul lui Daniil Scavinschi[1], cu statura lui „mai mică decât mică", ale cărui impunătoare mustăți „ar fi fost de fală celui întâi husar ungur". Dar poate că imaginea fizică a lui Scavinschi este mai mult o consecință a picturii caracterului său de veleitar literar și hipocondriac, amestec grotesc și înduioșetor pe care nimeni nu-l mai poate uita și căruia fantezia noastră îi acordă și o realitate văzută, după atâtea particularități ale constituției lui morale. Mai bogată în trăsături observate direct este figura boierului „ținutaș" în *Fiziologia provincialului*: „*Provințialul umblă încotoșmănat într-o grozavă șubă de urs; poartă arnăut în coada droștii înarmat cu un ciubuc încălăfat și lulea ferecată cu argint; șuba de urs, arnăutul și ciubucul sunt cele trei neapărate elemente ale boierului ținutaș; fără ele nu se vede nicăieri. Figura lui este lesne de cunoscut; cele mai adese este gros și gras, are față înflorită, favoriți tufoși și musteți răsucite, dar pre lângă aceste firești podoabe, natura, ca o miloasă mumă, a răspândit asupră-i și un* nu știu ce *care vorbește mai tare ochilor ispitiți decât orice altă" (op. cit.*, pp. 432–433). Vrednică a fi amintită este și descrierea primului profesor român al lui Negruzzi, despre care ni se spune că „*avea un nas cu totul antiromân, căci las' că era grozav de mare, dar apoi era cârligat, încât semăna mai mult a proboscidă decât a nas*". Când își punea ochelarii, scriitorul își aduce aminte că avea impresia a privi un „*turc călare pe un armăsar roib*" *(ibid.*, p. 180, p. 184). Alteori, descrierea nu se oprește în fața fizionomiei stabile, ci trage în cercul ei și redarea expresiei fugitive, prinse cu un mare lux de amănunte în bucata *Cum am învățat românește*, unde mamele, asistând la examenele băieților lor și entuziasmate de neașteptata știință a acestora,

---

[1] Poet român care a trăit în prima jumătate a secolului trecut. A cultivat o poezie de factură romantică, încărcată de sentimente tenebroase, mărturisite fără vigoare și cu o tehnică poetică modestă. Prin educație era mai aproape de clasicismul francez și a tradus din Voltaire și Renard (n. ed.).

sunt descrise suspinând „*sub bonetele înhorbotate. Lacrimi de bucurie izvorau din ochii lor odată frumoşi poate, dar acum stinşi şi împrejmuiţi de un cerc purpuriu; aste lacrimi strecurându-se pe lângă zbârciturile nasului ca pe nişte uluce fireşti, ajungeau sub buza de desubt unde barba întoarsă înăuntru le oprea ca o stavilă*" (*ibid.*, p. 181).

Este în egală măsură Negruzzi şi pictor al omului moral? Desigur, el nu este un moralist abstract, investigând complicatele mecanisme ale pasiunilor omeneşti. Când consideră pe om în realitatea lui internă, el află de obicei fiinţa socială, produsul şi exponentul mediului său, pe boierul din provincie la Iaşi şi pe boierul din Iaşi în provincie, pe ţărani şi pe descendenţii lor dezrădăcinaţi, pe proprietari şi pe chiriaşi etc., etc. Iar caracterul tuturor acestora, el nu-l înfăţişează prin datele analizei, ci îl prinde intuitiv din întâmplările care îi implică, din chipul lor de a se mişca, învestmânta şi vorbi. Când provincialul ajunge în Iaşi, viaţa capitalei îl obligă la o modificare a deprinderilor, de care ia cunoştinţă o dată cu stingheritoarea probă a primului său frac. Iată-l deci „*pe acest flăcău tomnatic îmbrăcat cu un frac fără mânici, abia înseilat, pre care îl scrie calfa pe la toate încheieturile cu cretă*" (*ibid.*, p. 434). Copilul de ţăran încredinţat boierului de la oraş devine îndată un ins „*c-o* livrea *frumoasă, c-o jiletcă roşie cu şireturi de fir, cu nişte pantaloni galbeni şi c-un frac nu ştiu mai cum, pe bumbii căruia a fi marca stăpânului, ca să se cunoască că-i al lui, cum se cunosc boii din cireadă şi caii din herghelie de pre* bourul[1] *lor*" (*ibid.*, pp. 533–534). Lumânărică, cerşetorul a cărui cucernicie, caritate şi simplitate sunt egale cu deplina lui sărăcie, îşi zugrăveşte singur felul, răspunzând acelora care îl întreabă de unde este: „*Nu ştiu, răspundea; ştiu numai că mama când m-a luat mi-a zis: «Niţă, dragul meu! să cumperi* lumânărele *şi să le împarţi pe la* bisericele». *Atâta ştiu, atâta fac*" (*ibid.*, p. 461). Lacomul fanariot care dăruieşte o vornicie pentru o plăcintă „*era un mare mâncău... Caimac,*

---

[1] Semn cu care se însemnau vitele (n. ed.).

gogoașe, alivenci, iaurt, sarailii, baclavale, plăcinte, învârtite ș.c.l., se îngropau în stomahul lui ca într-un abis fără fund. În toată dimineața – până a nu face divan – trata cu becerii[1] săi despre felul plăcintelor ce trebuia să aibă la masă" (*ibid.*, p. 512). „*Am petrecut multă vreme la țară, am trăit și mai mult în mijlocul orașelor. Aici, precum și acolo, am văzut de aproape oamenii și lucrurile*", scrie o dată C. Negruzzi. Cuprinsul experienții sale văzute este obiectul descrierilor lui Negruzzi. Metoda sa este aceea a unui memorialist. Prin mijlocirea înfățișărilor concrete pătrunde el în realitatea morală a oamenilor. Grație acestui dar devine Negruzzi în *Alexandru Lăpușneanul* primul scriitor epic de seamă al literaturii noastre.

Ceea ce izbutește în chip uimitor Negruzzi în *Alexandru Lăpușneanul* este desăvârșita eliminare a propriei sale imagini din povestirea pe care o întreprinde. Căci oricât va fi el, în celelalte scrieri, om al experienței sale, bucuros să dea seama despre lucrurile și oamenii pe care i-a văzut și despre întâmplările la care a luat parte, povestirea sa este statornic subliniată de comentarul omului spiritual și amabil pe care îl ghicim în el. Plăcerea cu care citim amintirile și scrisorile sale este aceea a tovărășiei cu un om pe care buna-creștere și discreția naturală, împiedicându-l să se pună într-o lumină prea vie, cu întreaga expresie patetică a sentimentelor sale, nu-l împiedică să ne ofere cel puțin rodul plăcut al inteligenței sale care observă și judecă, precum și al umorului său. Uneori ar fi înclinat să dea frâu liber patetismului. Când coboară în catacomba Mânăstirii Neamțu, mărturisește a fi fost cuprins de un „*sfânt fior... și de n-aș fi fost pregătit pentru o asemenea privelişte sau de eram singur, aș fi căzut în genunchi, umilindu-mă dinaintea lui Dumnezeu, în fața acestei mulțime de morți*" (*ibid.*, p. 411). Mărturisire cum nu se poate mai interesantă. Controlul de sine al omului de societate îl abate de la ceea ce poate fi judecat excesiv în manifestarea sentimentelor. Desigur, „*aste capete așezate cu simetrie pe poliți, aste oase*

[1] *Becer* – plăcintar (n. ed.).

puse cu regulă în dulapuri, m-au mâhnit și m-au supărat". Căci nu este oare preferabilă *„liniștea mormântului... decât astă regulă, unde tidvele noastre figurează ca șipurile în magazinul unui spițer?" (Ibid.,* p. 412). Astfel, reacțiunea lui de om stăpânit și plin de gust îl face să introducă o notă de umor, acolo unde atâți din contimporanii lui romantici s-ar fi complăcut să apostrofeze moartea sau să se târguiască amarnic la gândul vremelniciei noastre.

În *Alexandru Lăpușneanul* lipsește însă și acest comentar, mai discret pentru că este al inteligenței și nu al sentimentalismului. Faptele povestite și nu povestitorul faptelor apar în primul plan, încât dacă din toată opera lui Negruzzi n-ar fi rămas decât nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, nimeni n-ar fi putut aduce vreo precizare despre particularitățile morale ale omului care a scris-o. Impersonalitatea povestirii a fost punctul principal în estetica realismului și naturalismului. *„Scriitorii cei mai mari, un Homer, un Shakespeare, sunt aceia despre care posteritatea crede că n-au existat"*, scria odată Flaubert. Ipoteza umană a lui Negruzzi este inutilă când citim pe *Alexandru Lăpușneanul*. Autorul acestei nuvele a realizat cu plinătate norma impersonalității din primul moment în care a dorit să scrie o nuvelă și nu o amintire. Este indiferent a ști dacă, pentru a atinge acest rezultat, Negruzzi a avut unele modele literare. Modelele n-ar fi putut lucra cu succes decât întâmpinate de predispoziția autorului, de caracterul său estetic și moral. Cine vrea să-și explice, așadar, cum a apărut *Alexandru Lăpușneanul* trebuie să-și spună că aci a lucrat alcătuirea firească a autorului, darul său de a privi direct oamenii și evenimentele și virtutea de a-și stăpâni afectele, despre care stă mărturie întreaga-i operă.

În *Alexandru Lăpușneanul*, Negruzzi pune oamenii să vorbească și să se miște, povestește unele evenimente, descrie câteva tablouri și formulează din când în când, dar în termeni succinți și cu multă rezervă, judecăți de valoare asupra personagiilor sale și a situațiilor în care se găsesc. Printre toate aceste mijloace, scena dramatică, dialogată, domină ansamblul

compoziției, încât aproape două treimi din numărul ei de pagini sunt ocupate de convorbirea personagiilor. Povestirea nu intervine decât pentru a înfățișa evenimentele care prepară și explică scenele dialogate. Un critic francez, d-l Ramon Fernandez[1], spunea odată că romanul și nuvela modernă au o structură determinată de nevoia de a explicita, adânci și extinde acele elemente ale invenției care într-o dramă sunt abia indicate, cum ar fi de pildă referințele sumare din scenele expozitive sau acele, rămase în afară de dialogul dramatic, referitoare la locul acțiunii sau la stările sufletești ale personagiilor, așa cum ele pot apărea în gesturile sau intonațiile lor. Dacă lucrul poate fi adevărat pentru o mare parte a romanelor și nuvelelor moderne, el nu este de loc adevărat pentru *Alexandru Lăpușneanul.* Cuprinsul spațiilor interstițiale se reduce în nuvela lui Negruzzi la funcțiunea și dimensiunile pe care le au în dramă. *Alexandru Lăpușneanul,* după cum s-a observat uneori, este propriu-zis o dramă în mai multe acte, în care un conflict primitiv se rezolvă printr-o catastrofă. Povestirea nu apare, în desfășurarea acțiunii menținută tot timpul sub ochii noștri, decât cu rolul și aproape cu dimensiunile pe care le au într-o compoziție dramatică. De aceea, atunci când revenim de la narațiunile scriitorului la scenele dialogate avem impresia de a trece de la auxiliar la esențial, de la articulațiile cu valoare artistică redusă pe planul viu al creației.

Sunt în nuvela lui Negruzzi și câteva tablouri, câteva descrieri, cum ar fi aceea a măcelăririi boierilor. Dar și aici scriitorul nu intervine pentru a „spune", ci pentru a ne „arăta", nu pentru a fi „ascultat", ci pentru a ne face să „vedem": „*Închipuiască-și cineva,* ne invită Negruzzi, *într-o sală de cinci stânjeni lungă și de patru lată, o sută și mai mulți oameni ucigași și hotărâți spre ucidere, călăi și osândiți, luptându-se unii cu furia deznădejdei și alții cu aprinderea beției. Boierii, neavând nicio grijă, surprinși mișelește pe din dos, fără arme, cădeau fără a se mai împotrivi. Cei mai*

[1] Autor (1894–1944) a numeroase studii dintre care, cele mai cunoscute, despre Balzac, Proust, Gide. A scris și romane (n. ed.).

bătrâni mureau făcându-și cruce; mulți însă din cei mai juni se apărau cu turbare; scaunele, talgerile, tacâmurile mesei se făceau arme în mâna lor; unii, deși răniți, se încleștau cu furie de gâtul ucigașilor, și nesocotind ranele ce primeau, îi strângeau până îi înăbușeau. Dacă vreunul apuca vreo sabie, își vindea scump viața" (ibid., p. 313). Făcând apel la puterea noastră de a imagina *(„Închipuiască-și cineva...")*, autorul nu lasă nicio îndoială asupra intenției sale de a prezenta și nu de a povesti. Și pentru a-și susține această intenție, întregul pasaj este menținut la imperfectul indicativului, un timp a cărui facultate de a evoca mișcarea a fost adeseori pusă în lumină[1]. Grație acestui timp totul pare a se desfășura înaintea ochilor noștri, chipul cum boierii se luptă, cad, se apără, se încleștează și sugrumă pe torționari. Până și moartea, care survine totuși ca o întâmplare instantanee, e înfățișată ca o acțiune durativă: „*Cei mai bătrâni* mureau *făcându-și cruce*". Prezentând totul în mișcare, totul este văzut. Tablourile nu întrerup deci ceea ce doresc să obțină scenele dramatice. Se poate în adevăr spune că în primul plan al nuvelei lui Negruzzi nu se impune nici povestitorul faptelor și nici povestirea lui, ci numai faptele povestirii.

Rămân judecățile de valoare ale autorului, prin care sentimentul și punctul lui de vedere s-ar fi putut introduce în prezentarea dramatică sau narativă făcută cu atâta grijă de obiectivitate. Dar judecățile de valoare caracterizând eroii și evenimentele nu sunt cu totul excluse de stilul realismului impersonal. K. Groos a arătat odată că Flaubert însuși, teoreticianul și apostolul impersonalității artistice, dă un oarecare loc caracterizărilor sufletești ale personagiilor, prin judecăți de valoare apropiate.[2] Caracterizările nu compromit deci

---

[1] Vd. în *Anexe*, studiul respectiv.

[2] K. Groos, *Flauberts Novelle Un coeur simple* în *Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft*, XVIII, 1924, I, p. 21, unde se citează mai multe excepții la ceea ce alcătuiește metoda generală a lui Flaubert. *(Groos, Karl* [1861–1946] – filozof german, teoretician al aplicării psihologiei la studiul valorilor estetice. A exercitat o oarecare influență și asupra lui Tudor Vianu care l-a avut profesor la Tübingen (n. ed.).

puritatea obiectivității realiste, ci numai numărul, întinderea și felul lor ar putea-o face. Numai mulțimea, dezvoltarea și parțialitatea judecăților de valoare ar putea introduce accentul subiectiv acolo unde așteptăm icoana limpede a obiectului. Acele pe care le putem spicui în cele câteva zeci de pagini ale lui *Alexandru Lăpușneanul* sunt cu totul rare și scurte, ca de pildă atunci când ni se vorbește despre „urâtul caracter" al domnului, despre „deșănțata-i cuvântare", despre răspunsul lui „oțerit", despre surprinderea „mișelească" a boierilor, despre „turbarea" și „mânia" cu care suflă domnul muribund. Dar toate aceste caracterizări sunt atât de justificate prin faptele care le pregătesc sau prin limpezimea situațiilor prezente, încât însușirea lor de judecăți de valoare aproape că nu mai este percepută de cititorul care le admite ca pe niște aprecieri constrângătoare, ca acele pe care ni le impune realitatea însăși și nu punctul de vedere al interpretului ei. Rareori un scriitor a uzat mai puțin de dreptul lui de a ține judecată, de a veșteji sau lăuda și chiar numai de a manifesta istețime și pătrundere psihologică, altfel decât prin intuiția directă a chipului în care oamenii se mișcă și vorbesc.

2. NICOLAE FILIMON

S-o spunem din capul locului: Nicolae Filimon este un scriitor mult mai puțin artist decât Costache Negruzzi. Sobrietatea și discreția lui Negruzzi, darul de a învia un om sau o situație printr-o singură trăsătură și aptitudinea de a-și comprima sentimentele pentru a lăsa să vorbească realitatea prin aspectele ei văzute, sunt atitudini și mijloace artistice pe care nu putem spune că Filimon nu le cunoaște, dar pe care alte procedee le umbresc adeseori. Din lectura gazetelor, dacă nu din practica profesiunii de jurnalist, îi rămăsese lui Filimon o anumită exuberanță polemică pe care el are nedibăcia de a o amesteca în povestirile sale. „*Ciocoiul este totdeauna și în orice țară*, scrie el, *un om venal, ipocrit, laș, orgolios, lacom, brutal până la barbarie și dotat cu o ambițiune nemărginită, care eclată ca o bombă pe dată ce și-a ajuns ținta aspirațiunilor sale*" (*Ciocoii vechi și noi*, ed. G. Baiculescu, 1931, p. 5). Uneori aceste revărsări polemice, el le adresează chiar personagiilor sale: „*Unul din cei mai mari desfrânați și risipitori din acei timpi era postelnicul Andronache Tuzluc; el fura ca un tâlhar de codru și cheltuia ca un nebun*" (*ibid.*, p. 121). Dinu Păturică este arătat ca un „șarpe veninos", instruit în „ipocrizie și intrigă", plin de „lingușiri" dar și de „finețe",

un termen care revine foarte deseori sub pana lui Filimon, marcat prin „răutate" şi „laşitate", capabil de crimele cele mai îngrozitoare, adevărat „monstru"... Este curios că Filimon nu şi-a spus niciodată că erupţia prea violentă a sentimentului său poate face pe lector neîncrezător în realitatea tablourilor pe care le înfăţişează. Satira lui este prea încărcată şi nestăpânită, încât cititorul are nevoie să acorde o oarecare umanitate unor personagii care, lipsite cu desăvârşire de această calitate, n-ar avea de ce să-l intereseze prea mult. Nu este în adevăr Dinu Păturică, eroul romanului lui Filimon, în ciuda tuturor mârşăviilor sub care îl copleşeşte creatorul lui, cel puţin un suflet nou, plin de energie, vrednic să ne intereseze prin acest plus omenesc adăugat marilor sale păcate? Critica a ajuns uneori la această interpretare, autorizată în totul de ansamblul romanului.[1] Verva polemică a lui Filimon îl opreşte însă de la acel echilibru în obiectivitate, din care pictura sa ar fi avut atâta de câştigat.

Deprinderi jurnalistice ne întâmpină ori de câte ori autorul *Ciocoilor vechi şi noi* interceptează naraţiunea sa prin consideraţii generale: *„Acest flagel inventat de satan, ca să piardă pe om prin femeie, deşi se introdusese în ţară la noi de către fanarioţi, cu scop de a ne face să pierdem simplitatea şi viaţa cea aspră, ce ne dă tăria de caracter, dar el fiind foarte costisitor, se întinsese numai în clasele cele avute, iar poporul de jos rămăsese neatins" (ibid.*, p. 175). Autorul nu se opreşte de altfel aci şi, hotărându-se la reflecţii de felul acestora, nu face o excepţie singulară. Întreaga lui naraţiune este mereu întreruptă de consideraţii asemănătoare celor de mai sus, rezultate desigur din caracterul nehotărât al operei, pe jumătate roman şi pe jumătate studiu social, dacă nu memoriu documentar, după cum o dovedesc între altele capitolele consacrate muzicii şi coregrafiei în timpul lui Caragea sau teatrului în Ţara Românească.

---

[1] Cp. E. Lovinescu, *Critice*, vol. III, ed. 1920, p. 42.-

Analiza distinge în *Ciocoii vechi și noi* două temperamente stilistice a căror fuziune completă n-a reușit niciodată. Unul din ele este al scriitorului care vrea să ne instruiască și să ne informeze. Celălalt se mulțumește să povestească, să pună oameni în scenă și să evoce lucruri și gesturi văzute, aducând contribuția sa cea mai prețioasă noii îndrumări realiste. Primul este un descriptiv analitic, care dă tablourilor sale caracterul unor adevărate inventarii de lucruri folosite altă dată și de termeni care, în momentul în care Filimon scria, încetaseră a mai fi întrebuințați. Astfel, Dinu Păturică ne este descris *„îmbrăcat cu un* anteriu de șamalgea *rupt în spate, cu* caravani *de pânză de casă văpsiți cafeniu, încins cu o bucată de pânză cu marginile cusute în gherghef, cu picioarele goale, băgate în niște* iminei *de saftian, cari fuseseră odată roșii dar își pierduseră culoarea din cauza vechimei, la încingătoare cu niște călimări colosale de alamă, în cap cu cauc de șal a cărui culoare nu se putea distinge din cauza peticelor de diferite materii cu cari era cârpit și purtând ca veștmânt de căpetenie o* fermenea de pambriu *ca paiul grâului, căptușită cu* bosagiu *roșu...” (ibid.*, p. 11). Astfel de tablouri analitice, în termeni care astăzi ne par vetuști, se ivesc și sub pana lui C. Negruzzi, ca atunci de pildă când descrie pe tânărul din nuvela *Zoe: „El purta un anteriu de suvaia alb, era încins cu un șal roș cu flori, din care o poală i se slobozea pe coapsa stângă, iar capetele alcătuind un fiong dinainte, cădeau apoi peste papucii lui cei galbeni. Pe sub giubeaua de pambriu albastru, blănit cu samur, purta una din acele scurte cațaveici numite* fermenele, *broderia căreia cu fir și tertel îi acoperea tot pieptul. În cap avea un șlic de o circonferință cel puțin de șapte palme” (Păcatele tinereților*, p. 200). Zugrăvind acest tablou în nuvela care povestește întâmplări din 1827 și pe care, după propria lui datare, scriitorul o compune în 1829, Negruzzi nu întrebuințează niciun cuvânt pe care epoca să nu-l fi cunoscut. Oamenii timpului purtau încă vestmintele pe care le descrie Negruzzi. Cu toată impresia de asemănare pe care ne-o pot lăsa cele două descrieri, deosebirea dintre

limba uneia şi a celeilalte este esenţială. Negruzzi scrie limba timpului său. Filimon, compunând *Ciocoii* în 1863[1], întrebuinţează expresiile unei epoci anterioare, a cărei nomenclatură o notează, nu numai cu intenţia de a obţine coloare istorică, dar şi dintr-un vădit interes erudit. Procedeul este reluat de Ion Ghica; dar în şirul *Scrisorilor* sale către V. Alecsandri avem de-a face cu opera unui memorialist.

În lupta dintre vechea manieră retorică şi noua îndrumare realistă, poziţia lui Filimon rămâne destul de nehotărâtă. Dacă Filimon apare cercetătorului de azi drept unul din primii scriitori realişti, lucrul nu este posibil decât în ciuda numeroaselor elemente retorice ale stilului său. În măsura în care a izbutit să se elibereze de presiunea retorică a vremii intră Filimon în galeria novatorilor prozei româneşti. Gestul eliberării sale n-a fost însă complet. Retorismul său izbeşte puternic, şi cititorul nu este totdeauna mulţumit a-l recunoaşte. În mijlocul povestirii, iată-l întrerupându-se pentru a ne ţine un discurs asupra femeilor şi a iubirii: *„Natura a făcut din inima femeii, o carte scrisă cu litere cabalistice, pe care înamoraţii, în vanitatea şi egoismul lor, cred că o citesc şi o înţeleg; în realitate însă sunt foarte puţini aceia cari pot zice cu drept cuvânt că au descifrat acele ieroglife de la cari atârnă mai adesea fericirea şi nenorocirea oamenilor; şi aceşti favoriţi ai soartei nu sunt totdeauna cei nobili şi avuţi, nici cei frumoşi sau cu spirit, ci uneori cu totul dincontră"* (*ibid.*, p. 40). Uneori personagiul îşi vorbeşte sieşi, dar nu în şoaptele conştiinţei intime, ci cu toate trâmbiţele retoricei, cu enumeraţii, antiteze, întrebări şi amplificări: *„Această criză morală ţinu câteva momente, iar după aceia fizionomia ciocoiului se lumină şi, cu liniştea ce-i redase încrederea în sine şi în dibăcia sa, el exclamă cu bucurie: «Iată-mă, în sfârşit, la ţinta dorinţelor mele! Am în mâini pe ţiitoarea grecului, patima lui cea mai de căpetenie; în sfârşit, am cheia acelui strălucit viitor pe care îl visez de*

---

[1] Este vorba de tipărirea în volum, dar romanul era scris în 1862, când apăru în *Revista română* a lui Odobescu (n. ed.).

atâta timp. Ce fericire, ce nepreţuită fericire!... Aceasta este o cheie cu care cineva deschide chiar porţile raiului... Şi de ce nu?... Eva a scos pe Adam din rai, ca să dea prilej altei femei a i-l deschide mai în urmă. O femeie a făcut pe greci, după cum zic cărţile, să se bată zece ani de-a rândul. Favoritele din harem ţin în mână soarta împărăţiei turceşti; chiar aici, la noi, vedem pe domniţă întorcând curtea şi ţara întreagă după plăcerea ei şi, dacă ea a făcut pe stăpânul meu din ciohodar, postelnic mare şi cămăraş, de ce oare Duduca să nu facă din mine un om puternic, fericit?...»" (Op. cit., p. 51). În sfârşit, când expunerea evenimentelor încarcă sufletul scriitorului cu indignare şi mânie, apostrofa retorică nu întârzie să apară, cu vădite tendinţe de a preveni şi moraliza: *„O, juni! dacă aţi şti voi unde vă duc aceste amoruri nesocotite, poate c-aţi fi mai scumpi în risipirea iluziunilor juneţei voastre! Voi nu ştiţi cu ce monedă vă plăteşte femeia care a primit să-i sacrificaţi anii voştri cei mai frumoşi, timpul, averea şi chiar onoarea voastră. Voi nu ştiţi..."* etc. *(ibid.*, p. 64). Apostrofa continuă astfel o pagină şi jumătate, până când autorul îşi adresează singur invitaţia mişcătoare: *„Dar să venim la subiect"*.

Printre procedeele retorice, unul din cele întrebuinţate cu multă preferinţă de Filimon este comparaţia nobilă, adică aceea pusă la dispoziţie de mitologie, floare de stil lăsată moştenire de clasicism. Mulţumită comparaţiei nobile, lucrurile cele mai hazardate pot fi strecurate sub aparenţe graţioase: *„Un an întreg, fanariotul nostru făcu domniţei tot acele servicii ce făcea odinioară Mercur celui mai mare dintre zeii Olimpului elenic" (ibid.*, p. 17). Postelnicul Tuzluc vrea să cunoască fiecare mişcare a uşuraticei sale iubite, o pune deci *„sub supravegherea unui Argus"*. Kir Costea Chiorul era pe lângă toţi feciorii de boieri *„Mercurul lor fără plată"*. Kera Duduca observă frumuseţea lui Dinu Păturică, adevărat *„Ganymed care ar fi putut aţâţa gelozia vechilor zei din Olimpul lui Homer"*. Uneori o singură comparaţie nu i se pare suficientă lui Filimon şi, punând la contribuţie atunci mitologia, istoria şi geografia, obţine o acumulare de comparaţii care merg atât

de puțin împreună: *„A fi mare cămăraș al unui principe care are un fiu frumos ca Paris și desfrânat ca Don Juan, și a fi ridicat la această demnitate prin intrigile unei principese frumoasă ca Elena lui Menelau și mai desfrânată decât Frine și decât Cleopatra, este negreșit a poseda cheile minelor de aur ale Californiei" (ibid.*, p. 18). A te găsi în același timp în compania lui Paris și a lui Don Juan, a Elenei și a Cleopatrei și a poseda pe deasupra cheile minelor din California este un mod de-a vorbi lipsit de orice măsură și care nu este al unui artist și nici măcar al unui scriitor cumpătat.

Datorită orientării sale retorice apare în romanul lui Filimon mulțimea acelor proverbe cu care se exprimă personagiile sale și autorul însuși: particularitate care face din scrierea sa, înainte de Creangă, un adevărat repertoriu al expresiilor tipice întrebuințate de poporul român. Statornicia vicleniei lui Dinu Păturică îi sugerează scriitorului observația: *„Picătura găurește piatra"*. Grijii lui Tuzluc de a-și supraveghea iubita, i se răspunde: *„Paza bună trece primejdia cea rea"*. Bătrânul Păturică îi scrie fiului trimis să se procopsească: *„Cum îți vei așterne, așa vei dormi, auzitu-m-ai?"* Un binevoitor sfătuiește pe Păturică: *„Ascultă-mă pe mine, că sunt lup bătrân, am dat cu capul de pragul de sus și am văzut pe cel de jos"*. Inima bărbatului îndrăgostit arde ca *„peștele pe cărbuni"*. Amanții imprudenți să ia aminte: *„Răul prin rău se pierde!"* Păturică dorește să obțină de la Kera Duduca mărturisirea limpede a dorințelor comune, *„el voia să prinză șarpele cu mâna altuia"* etc., etc. Astfel, când nu folosește considerațiile generale, romanul lui Filimon întrebuințează zicerile tipice, fără să manifeste totuși în folosirea lor asociația neașteptată, verva pitorească și jovială a lui Creangă.

Sunt însă, în *Ciocoii vechi și noi*, câteva tablouri de natură prinse de un penel dibaci: *„Orele nopții erau înaintate; pe cer se aflau o mulțime de nori mici, cari, împinși de vânt, aci acopereau luna și făceau să cadă pe fața pământului un întuneric adânc, aci iarăși se despărțeau și formau o mulțime*

de grupe cari, luminate de palida lumină a lunei, prezintau privirii o panoramă fantastică și răpitoare" (ibid., p. 34). Tabloul are viață și mișcare, și adjectivele care îl încheie, deși nu au o valoare descriptivă, subliniază cu oarecare energie sentimentul lui. Altă dată, tot într-un tablou de noapte, deși epitetul rămâne mereu general și comparația nobilă introduce accentul convenției, amănuntul în care culminează acordă viață și sentiment descrierii: „*Era una din acele nopți de vară, în care natura întreagă își deschide comorile uimitoarelor sale frumuseți, spre a ne da o idee perfectă de sublimitatea ei; bolta cerului era de un albastru încântător; stelele presărate pe spațiul ei nemărginit, de astădată erau pline de o lumină magică; luna, a cărei palidă și dulce față umple de dor și de ardoare inimile simțitoare, sta aninată printre turlele Mitropoliei și, nemaiputând din acel loc sfânt să-și urmeze înfocatul ei amor cu junele păstor Endymion, amantul ei din vremile păgâne, ea părea a privi cu o nesățioasă bucurie la atâți înamorați ce se dezmierdau cu înfocare sub razele ei amoroase. Suflările cele calde ale vântului de primăvară erau atât de line încât abia frunzele plopului se clătinau alene" (ibid.,* pp. 65–66). Descrierea naturii va avea desigur să facă progrese în proza românească, prin tot ceea ce îi va aduce contribuția scriitorilor romantici și realismul artistic de mai târziu. Dar chiar de pe acum, într-o operă ca aceea a lui Filimon, consacrată mai cu seamă oamenilor și moravurilor lor, simțim că zugrăvirea naturii se însoțește cu o undă de adevăr și de sensibilitate.

În pictura omului, va precumpăni portretul moral, întregit din termeni abstracți, printre care abia comparația nobilă va introduce ceea ce scriitorului i se părea a fi adaosul obligator al fantaziei literare. Iată portretul Kerei Duduca: „*Această Veneră orientală, ieșită din rămășițele spulberate ale populațiunii grece din Fanar, precum odinioară strămoașa sa zeiască ieșise din spumele vânturate ale mării, avea o frumusețe perfectă, o inteligență vie și un spirit fin și iscusit. Viața*

cea plină de răsfățări părintești, ce petrecuse din primii ani ai copilăriei sale și lipsa de educație făcuse să se dezvelească într-însa o mulțime de dorinți nepotrivite cu pozițiunea ei socială. Iubea luxul cu deosebire; îi plăcea foarte mult viața zgomotoasă; în fine, toată fericirea ei sta în împlinirea fără întârziere a celor mai mici și extravagante caprițiі" (ibid., p. 38). Termenii „*portret moral, stare morală*" revin mereu sub pana lui Filimon, care știa bine ce pictează. Și în căutarea trăsăturii morale, el găsește uneori, în lumina de fulger a unei neașteptate hiperbole, câte un accent cu adevărat energic și adânc caracterizant, ca atunci când ocupându-se de societatea adunată să petreacă în casa postelnicului Tuzluc, pe un timp năprasnic de iarnă, face frumoasa observație: „*Era de ajuns pentru dânșii să știe că în casa amicului lor vor găsi prilej a comite trei sau patru din cele șapte păcate de moarte, și aceasta îi făcea să treacă prin ger și zăpadă" (ibid.*, p. 122).

Oricâtă preferință ar fi arătat omului văzut dinlăuntru, în alcătuirea lui morală și în deprinderile lui, Filimon zărește din când în când și chipul lui fizic. Astfel, Niculăiță, vătaful de curte a Armașului, este pentru scriitorul nostru „*un omuleț cu statura scurtă și groasă, cu fața rotundă, întocmai ca o lună plină desemnată pe pereți, cu ochi mici ca de tătar, cu nasul turtit și cu gura largă, armată cu niște dinți mici stricați"... (ibid.*, p. 54). Unde însă pictorul omului fizic își arată măestria lui, este atunci când fixează gesturile și atitudinile tipice ale contemporanilor săi, evocând de pildă pe bătrânul boier „*îndesându-și caucul peste perii capului*" său, pe același mare ban răspunzând salutului mulțimii „*printr-un surâs dulce puindu-și mâna dreaptă la barbă și la frunte*", pe servitor „*înaintând către stăpânul său, cu mâinile puse pe piept și cu ochii plecați către pământ*", pe Dinu care pregătindu-se să scrie o scrisoare „*își scoase călimările de la brâu și* (așezându-se) *pe un scăunel,* (își puse) *piciorul drept peste cel*

stâng", pe ibovnica postelnicului care primind răvaş „*sărută scrisoarea şi o bagă în sân*", pe lăutarii unui zaiafet cântând, „*punându-şi capul pe umărul stâng*" etc. În felul acesta, N. Filimon, care ne-a lăsat un document atât de tipic pentru vremea sa, notând costume, locuţiuni şi moravuri, nu uită a înregistra nici felul în care oamenii se mişcă şi gesticulează, fixând o metodă literară pentru întreaga dezvoltare ulterioară a realismului.

3. ION GHICA

Elementul memorialistic este larg reprezentat în operele lui Costache Negruzzi. Chiar în nuvelele cu un cuprins romantic ale tinereții, în *Zoe* sau în *O alergare de cai*, povestirea se întrețese cu amintiri ale scriitorului din călătoriile sale și din mediile pe care le-a cunoscut. Plăcerea de a povesti se îmbină tot timpul la Negruzzi cu aceea de a-și aminti și de a fixa chipul oamenilor pe care i-a cunoscut și a evenimentelor la care a luat parte. În ce-l privește pe Filimon, deși în *Ciocoii vechi și noi* ni se povestesc întâmplări dinaintea nașterii autorului, metoda sa este tot aceea a memorialistului. Tendința de a înregistra faptul exact și de a depune o mărturie relativă la o epocă puțin mai îndepărtată sau la propriul său timp, alcătuiesc deopotrivă resortul psihologic al unor scrieri ca *Ciocoii vechi și noi* sau *Nenorocirile unui slujnicar*, pentru a nu mai vorbi despre mai puțin cunoscutele jurnale de călătorie pe care Filimon le aduce din colindările sale prin Germania și Italia. Primul realism românesc este astfel un realism memorialistic. Înainte de a obține icoana vie a realului în sinteza imaginației, literatura noastră resimte nevoia a-și menține modelul sub ochi, în scrieri în care fuziunea observației cu închipuirea se realizează cu un succes inegal.

Locul pe care Ion Ghica îl cucereşte în literatura estetică, la o dată tardivă a carierei sale, dar cu titluri atât de sigure, este caracterizat prin îndepărtarea oricărui motiv romantic, pentru a nu reține decât elementul neamestecat al amintirii. În *Scrisorile* sale către V. Alecsandri, Ion Ghica nu doreşte decât să-şi amintească, să fie memorialist. Resortul său psihologic este plăcerea amintirii: „*Cât îmi place în orele mele de izolare*, scrie el, *să-mi aduc aminte de unii din oamenii cu care am trăit alături, pe care i-am văzut luptând cu abnegațiune şi curaj pentru redobândirea drepturilor țării şi pentru libertate!*" (*Scrisori către V. Alecsandri*, 1879–1886, în *Scrieri*, vol. III, ed. Minerva, p. 18). Nevoia de a depune mărturie întru slava marilor figuri ale trecutului, care se aude în această declarație ca un sunet în acompaniament, rămâne neîncetat sub cenzura respectului strict pentru adevăr: „*Țin mult, dar foarte mult, a nu-ți spune decât ceea ce a fost şi aşa cum a fost...*" (*ibid.*, p. 61). Pentru a obține o depoziție nefalsificată, autorul ştie că trebuie să asculte de legea memoriei, care nu produce adevărat decât atunci când produce fără constrângere: „*Dacă voieşti să-ți scriu câteodată, nu-mi cere te rog şir la vorbă, căci nu sunt în stare a-mi restrânge suvenirile şi a le clasa pe date, ci lasă-mă să fac cum pot şi cum îmi vine*" (*ibid.*, p. 237). Lăsându-se stăpânit de fluxul neregulat al amintirii, oprindu-se mai mult asupra unui episod şi alunecând asupra altuia, fără alt criteriu decât buna sa plăcere, sărind peste decenii, revenind în urmă şi intercalând necontenit episoade neaşteptate, obține Ion Ghica în şirul scrisorilor către V. Alecsandri un document de o vivacitate unică.

Iată-l, de pildă, voind să istorisească ceva despre Theodor Diamant[1], falansterianul de la Scăeni. Scrisoarea este datată de

[1] Economist român (? 1841), popularizator la noi al ideologiei socialismului utopic. A încercat să aplice ideea lucrării pământului în comun, de către oameni liberi, prin crearea falansterului de la Scăeni, dar încercarea lui a eşuat datorită opoziției oficiale. A susținut accesul maselor populare la cultură şi necesitatea dezvoltării industriale a țării. Scrierile sale n-au apărut în volum decât în anii puterii populare (n. ed.).

la Brighton în Anglia şi începe prin unele consideraţii asupra moravurilor engleze şi a propriei sale indolenţe de om plăpând în mijlocul unui popor atât de activ. Neputând lua parte la agitaţia sportivă din jur, se hotărăşte să aştearnă această scrisoare. „*Dar de m-oi pomeni cu scrisoarea mea în* Convorbiri?" Apar îndoielile pline de autoironie ale scriitorului care vrea să se reprezinte ca un simplu agricultor. Este oare el altceva şi mai mult decât atât? Nu cumva se găseşte în situaţia bunului burghez Hiacynthe de la teatrul Vaudeville din Paris care s-a putut crede, într-un moment de deznădejde, ucigaşul unei femei asasinate cu cincizeci şi trei de ani mai înainte? O impresie asemănătoare a avut citind consideraţiile unui jurnalist democrat care îi amintea, printre atâtea alte crime presupuse, originile lui aristocratice. Dar sunt oare numele de seamă şi decoraţiile atât de puţin pe gustul jurnaliştilor democraţi? Întrebarea îl face să evoce pe un oarecare Burlamache, care, devenind nu se ştie cum posesorul unui inel de alamă cu inscripţia „*Je tiens ferme*"[1], începe a se crede urmaşul lui Ştefan cel Mare, îşi botează copilul cu numele strămoşului ilustru şi nu se mai desparte de medaliile pe care le putuse obţine. Noroc că gazetarul cu pricina îl declară „om inteligent". Ar putea încerca atunci să vorbească despre un ins original, care stârnise interesul unor personalităţi ca Fourier sau Michel Chevalier[2]. Amintirea îl duce cu gândul în primăvara anului 1828, când, după Convenţia de la Cetatea-Albă, stări noi se pregăteau pentru Principatele Române. Dar într-o zi, Tache Ghica, tatăl povestitorului, este chemat la curte. Pleacă întovărăşit de manaful Hagi-Abdulah, a cărui figură este evocată în treacăt. Curând însă Tache Ghica se întoarce în grabă. Aflase despre invazia muscalilor şi bejenia se porneşte. În drum, pe când primeau veşti despre ocuparea Bucureştilor, observă pe cei doi fraţi Mehtupciu, paradând în văzul femeilor pline de

---

[1] „Nu mă las" (fr.) (n. ed.).

[2] Economist francez (1806–1879), adept, la începutul activităţii sale, al ideilor socialismului utopic (n. ed.).

admirație. Unul era Bărbucică, un exemplar slab la minte, care sfârșește mai târziu ca antreprenor de tripou. Celălalt era Theodor, bunul și înțeleptul Theodor Diamant, a cărui biografie începe abia acum, de la debuturile sale ca student la München și la Paris, prin activitatea sa în cercul saintsimonienilor și fourieriștilor, până la organizația de la Scăeni, interzisă de guvern, și până la timpuria lui moarte.

Ghica se apropie astfel fără nicio grabă de obiectul său, nu rezistă niciuneia din sugestiile care i se prezintă în drum, transformă detaliul în episod, procedează printr-un lanț de digresiuni. În șirul scrisorilor sale respinge orice metodă, orice procedeu de compoziție care ar putea răci izvorul cald al amintirii. Printr-un instinct foarte sigur, el știe că nu trebuie să altereze în niciun chip spontaneitatea memoriei sale, care curge într-un chip învălmășit, dar plin de prospețime. În apele neîncătușate ale amintirii, el găsește chipuri de oameni și întâmplări, tezaurul unei experiențe nesecate, trăite de un om luminat și bine dispus, care chiar dacă se oprește din când în când pentru a trage o învățătură, nu devine niciodată un moralist pedant, ținând predici umanității. Gluma nu-i repugnă; dimpotrivă. Totul se rezolvă într-o anecdotă sau un cuvânt de spirit, căci notează Ghica: *„așa e făcut românul, râde de toate și de toți, chiar de necazuri și de nenorociri"* *(ibid.*, p. 292).

Spontaneitatea memoriei și imaginației sale îi prezintă figuri vii de oameni, pe polițistul Bârzof, așa de adânc ciupit de vărsat, încât *„în fiecare gropiță se putea ascunde câte o boabă de mazăre"*, pe paharnicul cu vârful nasului *„ca o cireașă vânătă"*, pe dascălul Chiosea, al cărui cântec spus cu pa, vu, ga, di, *„îi ieșea pe nas cale de-o poștă"*. Iată chipul de groază al lui Mavrogheni, evocat de Băltărețu *„sărind ca o maimuță pe armăsar; parcă-l văz, bată-l Dumnezeu! cu poturi scurți până la genunchi, picioarele goale în iminei, mintean fără mâneci și legat la cap turcește"*. Iată pe „prințipul" Zamfir, parazit al curții banului Dimitrie Ghica, purtând *„frac cafeniu cu bumbi de metal cu pajură împărătească, cravată roșie de*

pambriu, în care îi intra bărbia cu totul, până la gură, lăsând să iasă d-o palmă două colțuri ascuțite de guler scrobit". Iată pe Bărbucică Mehtupciu, căruia i se spunea Gămălie, *„căci, în adevăr, modul cum își umfla părul și favoriții îi da aparența unei gămălii de ac".* Iată-l pe loghiatatul Mitilineu *„cu un ochi la făină și cu altul la slănină, cu pălăria în forma tingirii, largă în fund de două ori cât diametrul capului și pusă pe o ureche".*

Când nu vede, scriitorul aude tot atât de bine. Fericită este memoria vie a omului, scrie Ghica, atunci *„când izbutește a face să se vază cu ochii sufletului ceea ce nu mai există și nu se mai vede cu ochii din cap, și când face să se auză cu gândul cuvintele care sunau în urechi!" (Ibid.*, p. 288). Nici Negruzzi, nici Filimon nu-l egalează în realismul dialogului. Dialogul introdus în narațiune nu este pentru Ion Ghica un simplu mijloc de a ne face să cunoaștem ideile personagiilor sau de a ne prezenta o scenă de acțiune. Ceea ce îl preocupă atunci când face să vorbească pe vreunul din eroii săi este să prindă cu exactitate particularitatea lui lingvistică și oarecum timbrul glasului său. Neâncetat se oprește Ghica cu caracterizările sale asupra felului oamenilor de a vorbi. Ascultați pe primele franțuzite cu al lor *„esche vu parle franse, munsiu".* După franțuzite, ascultați pe franțuziți: *„Cum vrei să progreseze o țară unde nu este egalitate?* se întreabă unul din franțuziți. Imagines-toi, mon ami, *că sunt de doi ani supleant de tribunal.* Cela tue le mérite. *Să trăiesc eu cu două sute cincizeci lei pe lună! Ce să mănânci și ce să îmbraci?...* C'este triste, mon ami, il n'y a pas de carrière chez nous" *(ibid.*, p. 139). Ascultați pe generalul Coletti, macedo-român ajuns la demnități înalte în Grecia și care, remarcând pe Ion Ghica în salonul d-nei de Champy, își dezvăluie cu emoție originea lui: *„Părinții a mei storesc mași armânește și-mi pare ghine că tine la miletea a noastra, him simpatrioți".* Ascultați pe bătrâna boieroaică Elenca Dudescu: *„Vino să te sărut, evghenistul mamei, că eu, când mă gândesc la evghenia familiei noastre, uite, îmi vine amețeală".* Dar capodopera fantaziei

verbale în *Scrisorile* lui Ghica este fără îndoială Manea Nebunul, protejatul banului Ghica, a cărui amintire trece prin mai multe documente ale vremii, şi care umplându-şi epoca cu tumultul graiului său încărcat de insolenţe şi blesteme, nu este caracterizat altfel decât prin cuvintele lui: „*Nebun eşti tu, mă! păcătosule,* îi răspunde Manea lui Zamfir. *Ce, adică pentru că-mi zice mie Manea Nebunul! Da nu ştii tu, mă! că-mi zice aşa, tocmai pentru că nu sunt nebun, mă! cum îţi zice şi ţie prinţipul Zamfir, tocmai pentru că nu eşti prinţip, mă! Banul Ghica să trăiască, mă! Soarele să-mi fie cu bine, iar luna s-o mănânce vârcolacii, mă! Mavrogheni ţinea cu turcul, mă! De la turc belşug, iar de la neamţ calicie, neamţul umblă tot cu ucigă-l-toaca în buzunar, mă! scoate foc şi panglici pe nas, mă! merge cu chinele la patalie călare pe porc, mă! Franţuzul în zbor pe sus ca pasărea, şi englezul ca raţa pe apă, iar muscalul porcos, cu râtul de-un cot, mă! în toate alea îşi bagă botul. Voia la dumneata ca la banul Ghica! nu ştii tu, mă! că de n-ar fi, nu s-ar povesti, mă!" (Ibid.*, p. 298). Improvizaţie vrednică de unul din bufonii lui Shakespeare, care sub aparenţa ei incoherentă, strecoară ironia crudă şi caracterizarea incisivă.

Niciodată, procedând astfel, nu este vorba de ceva ca „portretele morale" ale lui N. Filimon. Căci mai apropiat de C. Negruzzi, Ion Ghica nu doreşte nici el să-şi analizeze oamenii, ci să-i prezinte în carne şi oase, cu fizionomiile, costumele, ticurile, vorbele şi întâmplările lor mai cu seamă hazlii, gata să părăsească paginile memoriilor pentru a trece în schiţele şi nuvelele generaţiei următoare sau chiar pentru a se sui pe scenele teatrelor. Câteva din firele realismului de mai târziu, cu aplecarea lui spre caracterizarea pitorească şi umoristică, se trag din paginile pe care Ion Ghica le adresa amicului său V. Alecsandri.

III
CĂLĂTORII ROMANTICI

1. GR. ALEXANDRESCU ŞI V. ALECSANDRI

Sentimentul naturii apare în proza românească o dată cu Alecu Russo. Descrierea este însă rodul altor contribuţii. Puţinele înmuguriri descriptive, semnalate în *Amintirile* lui Russo, se continuă sau ajung la o eflorescenţă mai bogată în operele călătorilor romantici. Aci aflăm ceea ce putea da epoca peste descrierile stilizate, văzute prin prisma artei, ale unui Bălcescu sau Negruzzi şi peste rarele icoane smulse de N. Filimon interesului său predominant pentru oameni şi moravurile lor.

Cel mai vechi dintre călătorii romantici, Gr. Alexandrescu, în paginile consacrate vizitei sale la mânăstirile olteneşti (1842), ne oferă cu toate acestea destul de puţin. Impresiile sale privesc mai degrabă tradiţiile istorice ale locurilor pe care le vizitează sau unele particularităţi ale orânduirii lor actuale. Cadrul natural este abia indicat. Când ajunge la Cozia, o simplă însemnare topografică îi este de ajuns scriitorului: *„Ca la trei ore departe de Râmnic, pe un braţ de pământ ce din poalele Carpaţilor se întinde deasupra Oltului, este zidită Cozia" (Memorial de călătorie,* în *Versuri şi proză,* ed. Minerva, p. 238). În faţa Mânăstirii Dintr-un Lemn, descrierea

este ceva mai bogată, dar fără elemente sensibile propriu-zise. Autorul descrie o configurație, nu un peisagiu: „*Acum n-avem a mai vedea nici munți înalți, nici ape mărețe. Râuri multe, dar mici, cari curg în deosebite direcții, cari aci se împreună, aci se despart și se întâlnesc iară, ca să intre deodată în râul cel mare; dealuri în proporția apelor, dar împodobite de crânguri frumoase*" (*ibid.*, p. 244). Peștera de la Polovraci îl impresionează mai mult, dar simțul de observație rămâne, chiar în fața acestui spectacol, inferior fantaziei constructive, căreia i se pare a vedea, în grupul stalactitelor, siluete de copii sau de fantasmagorice ființe combinate din oameni și fiare, dacă nu simple chipuri sălbatice „*ca doi tâlhari, care, cu armele gata, așteaptă să atace un trecător*". Abia ultima pagină a *Memorialului* jertfește esteticii timpului, zugrăvind un motiv tipic, răsărirea lunii deasupra unei păduri: „*Seara începuse a da obiectelor o coloare fantastică, dar în fața noastră, spre răsărit, o lumină roșietică vestea apropierea lunei; peste puțin o văzurăm licurind ca o stea depărtată, ca o făclie care se aprinse în deasa întunecime a copacilor ce acoper muntele. Apoi, un glob rovinos se văzu legănându-se prin frunzele desfăcute de vânt; și înălțându-se puțin, aruncă o rază piezișe pe rămășițele unei zidiri ce se vede pe coastă; apoi deodată, arătându-se deasupra stejarilor celor mai înalți, ca pe un piedestal de verdeață, lumină peșterea sfântului, turnurile mânăstirii, potecile tainice și stâncile din față; în vreme ce o parte a pădurei, rămasă în umbră, făcea să se auză un vuiet fioros, asemenea cu zbieretul depărtat al fiarelor sălbatice*" (*ibid.*, p. 275). Pagina merită a fi reținută. Este aceea prin care natura, ca obiect al descrierii literare, intră în operele prozatorilor români, sub forma magiei lunare. Scriitorul înțelege ce poate fi dulceag sau convențional în zugrăvirea strălucirii neîntinate a lunii și de aceea întregește tabloul său din contraste, punând alături de lumina selenară, răspândită pe ziduri, pe stânci și poteci, masa întunecată a pădurii rămase în umbră.

Răsărirea lunii la Tismana rămâne oricum o excepție în paginile de proză ale lui Gr. Alexandrescu. În schimb, în acele ale lui V. Alecsandri, aduse din multele și uneori din îndepărtatele lui colindări, descrierile naturii ocupă un loc atât de întins, încât ele sunt acelea care le imprimă caracterul lor cel mai izbitor. Rătăcirea pe drumurile largi, în starea de spirit neîncătușată a călătoriei, pune în gura poetului accente lirice: *„Lumea întreagă atunci era a noastră! Cerul era atât de limpede și de albastru, priveliștea în toate părțile se arăta atât de veselă și măreață, toată firea ne zâmbea cu un farmec atât de dulce! Ce ne păsa nouă!... În ceasul acela nime dintre noi nu și-ar fi dat locul său nici măcar pe un tron..." (O primblare prin munți,* 1844, în *Proză*, ed. Al. Marcu, p. 6). Sufletul scriitorului se deschide aspectelor sublime: *„Din toate părțile tot înălțimi adevărate, care te fac și mai mic decât ești..."* O notație urmată imediat de una care o anulează, după legea potrivit căreia de la sublim la ridicol este un singur pas și pe care ar fi de mirare ca Alecsandri să n-o fi împrumutat din romanul pastoral *Astreea* (aprox. 1610) al lui Honoré d'Urfé[1], unde ea se găsește de fapt: *„...înălțimi... la care trebuie să te uiți cu capul gol pentru că-ți cade căciula de la sineși" (op. cit.,* p. 9). Munții pe care nu-i poți privi decât cu riscul de a-ți pierde căciula alcătuiesc în romanul lui d'Urfé o figură de stil, citată uneori pentru a dovedi insensibilitatea clasicismului pentru aspectele mărețe ale naturii, în timp ce la Alecsandri aceeași figură nu este decât gluma nevinovată a călătorului bine dispus.

Scriitorul nu numai că nu se închide naturii, niciuneia din varietățile farmecului și pitorescului ei, dar ochiul lui știe

---

[1] Romanul lui Honoré d'Urfé (1568–1625) este alcătuit din cinci părți, dintre care trei au apărut în timpul vieții autorului (1607, 1610, 1619). S-a bucurat în epocă de un mare succes, și astăzi încă poate să placă pentru grația cu care analizează iubirea aventuroasă a păstorului Celadon pentru Astreea, în desfășurarea căreia planul realității se împletește cu cel al legendei (n. ed.).

să vadă formele și chiar colorile, fixate de el pentru întâia oară. Iată-l privind, de pe vârful Grohotișului, panorama Bistriței cu munții și satele din preajmă: *„Razele soarelui începea a răzbate printre copacii de pe creștetul munților și da negurei ce-i cuprindea o văpsală roșietică; iar în fundul văilor, unde pâcla era încă deasă, abia se zărea, ca printr-un vis, apa Bistriții ce părea ca o dungă albă. Acea dungă se făcea din minut în minut mai lată și mai limpede; și deodată, când soarele s-a ivit pe cer, umplând toată întinderea de lumină, deodată frumoasa vale a Bistriții au steclit ca o panoramă, cu râul său răpide pe care se cobora vreo câteva plute, cu munți nalți și tufoși ce o împregiură, cu satele sale, semănate pe costișe ca niște jucării" (ibid.*, pp. 20–21). Dar pentru că frumoasa descriere, care notează negura roșiatică a răsăritului și subita sclipire a peisagiului o dată cu ivirea deplină a soarelui, nu i se pare suficientă scriitorului, el adaugă și comentarul său entuziast, dar nu cu totul necesar: *„Nu voi uita niciodată impresia ce am primit la acea minunată priveliște! Admirarea noastră negăsind cuvinte ca să se tălmăcească, s-au răsuflat prin vro două duzini de A! și de O! carele s-au ridicat spre ceriuri ca niște imne de laudă"*.

Când ajunge în fața Ceahlăului, descrierea sa ia pentru un moment forme retorice, folosind vestita comparație nobilă, ca atunci când se evocă, împreună cu tovarășii săi *„șovăind pe la guri de prăpăstii adânci, ca niște umbre rătăcite pe malul Aheronului"* sau manevrând alegoria, ca atunci când Ceahlăul însuși îi apare *„ca un urieș ce și-ar fi întins capul pe deasupra munților ca să privească apusul soarelui..."* Ba chiar, contemplând vârful Panaghiei irumpând din umbră, unul din personagiile sale crede a recunoaște *„oarecare asemănare între (el) și între legea creștinească, care au ieșit din întunecimea păgânismului plină de lumina adevărului..."* Scriitorul respinge însă cu multă conștiință procedeul, făcând din această comparație morală vorba unui simplu orator: *„Stânca se perdu în umbră foarte apropo pentru orator" (ibid.*, p. 24).

Călătoria în Spania și Africa, pe care Alecsandri o întreprinde în 1853, solicită puternic darurile vizuale ale scriitorului. Lumina puternică a sudului face să apară pe paleta sa culori vii, notate cu profunzime. Stânca Gibraltarului i se arată *„încinsă cu un brâu de nori trandafirii, în vreme ce creștetul ei alb se scaldă în seninul albastru al ceriului, și poalele sale în albăstrimea valurilor"* *(Călătorii*, ed. Al. Marcu, p. 53). În fața panoramei Tangerului, el construiește un adevărat tablou de pictor, alternând suprafețele albe ale locuințelor cu petele de culoare ale caselor consulare și cu alte detalii ale peisagiului: *„Albeața păreților și lipsa de ferestre produc o uniformitate care ar osteni vederea dacă acea uniformitate nu ar fi întreruptă prin câțiva copaci, prin coloritul minaretelor și prin locuințele consulilor Europei, văpsite în galbăn, vânăt, pembé și verde" (ibid.*, p. 58). În drum spre Tetuan, el admiră *„verdeața codrilor, zidurile albe ale Tetuanului, stâncele roșii de pe creștetul dealurilor, albăstrimea cerului și a Mediteranei, toate contopindu-se în focul soarelui" (ibid.*, p. 114). Când nu notează coloarea, Alecsandri reține efectul de lumină, *„jocul luminei focului pe frunzele copacilor și pe figurele păzitorilor noștri"* (p. 112), sau grupuri pitorești de contrabandiști, fizionomii patibulare la *„lumina unei lampe care răspândește mai mult fum decât raze"*, spectacol *„de multă originalitate pentru un pictor"* (pp. 134–135). În mijlocul orașelor, el notează arhitecturi fastuoase sau furnicarul străzilor din care se desprind scenele unui pitoresc barbar. Astfel, pe piața Tangerului el observă *„două rânduri de dughene, adică de vizunii strimte, scobite în ziduri, unde stau negustorii cu picioarele crucite și cu metanii de calembec*[1] *în mână. Arămii la față și uscați la trup, ei apar în umbra boltelor ca niște mumii dezgropate; fizionomia lor păstrează o nemișcare absolută, cât nu trece nimic pe lângă dânșii; dar cum se ivește un străin în depărtare, ochii lor se aprind ca jaraticul și gurile lor înarmate cu dinți lungi încep a striga:*

[1] Santal (n. ed.).

agiaragel, agiaragel[1]. *Setea câştigului învie acele maşini acoperite cu pele zvântată la soare şi le insuflă nişte mişcări atât de deşănţate, nişte gesticulări atât de hrăpitoare, încât îţi vine a te crede într-o menagerie de orangutangi" (ibid.*, pp. 65–66). Tabloul nu se termină aci. Mai departe este văzută mulţimea indigenilor certându-se în jurul rogojinilor pline cu alimentele locului şi ceata monstruoasă a nebunilor care se agită în forfota pieţii, santunii care aleargă sărind, tremuriciul care zbiară ca o capră, muzicantul care îndrugă din ghiumbrea[2]. Totul sub soarele Africei „vărsând torente de foc", într-o confuzie de chipuri şi de glasuri, plină de viaţă şi de mişcare. Pagina nu este mai prejos de acele în care Flaubert, în *Salambô*, urma să anexeze literaturii occidentale vastul sector al pitorescului african. Din această lume scoate Alecsandri şi descrierea întrecerii pe cai a arabilor, într-o pagină în care scriitorul, bogat de obicei în adjective, renunţă în cea mai mare măsură la calificări, folosind numai verbe, cum se potriveşte de fapt unei scene de un intens dinamism, ca aceea pe care vrea să ne-o sugereze: *„Arabii, învăluiţi în burnusuri albe de lână, sunt împărţiţi în două cete, care se izbesc una în contra alteia în răpegiunea cailor, se chitesc din fugă cu şuşanele lungi, trag, se depărtează, încărcând din nou armele lor, fără a să opri; apoi se întorc de ieu parte la acest simulacru de război. Unii învârtesc şuşanelele pe deasupra capului, scoţând din gât chiote furioase şi dau foc pintre urechile cailor; alţii, simulând o goană din partea duşmanilor, se culcă pe coada armasarilor şi aşa, plecaţi, împuşcă în urma lor; alţii, mai dibaci, aruncă armele lor înainte ca nişte djeriduri*[3]*, şi aninându-se cu mâna stângă de coamă, se pleacă până la pământ de le culeg de jos..." (ibid.*, pp. 117–118). Ce păcat că puternica scenă, articulată din fraze sobre şi nervoase, este urmată de comentarul scriitorului, care se simte obligat de a-i tălmăci sentimentul,

[1] Ascultă, omule! (Nota lui Alecsandri).

[2] Cobză cu două strune (n. ed.).

[3] Djerid – suliţă (n. ed.).

vorbindu-ne de tot ce este în ea *„curios, interesant, bărbătesc, pitoresc, sălbatic și înfiorător"*. Alecsandri adaugă astfel, la sfârșitul pasajului citat, tocmai calificările pe care puternica sa descriere avusese meritul să le înlăture.

Când în timpul călătoriilor sale, prin care exotismul intră în literatura noastră, Alecsandri întoarce privirile de la ceea ce este specific locului, pentru a le orienta către aspectele generale ale naturii, ochiul său vede în genere tot atât de bine. Se găsesc în paginile *Călătoriilor* viziuni ale apusului de soare, cu rămășița ultimelor lui raze pe unde *„ca niște săgeți de aur, cu umbrele* (luptându-se) *cu lumina și* (ridicându-se) *pe poalele dealurilor"*, cărora le urmează, ca într-o descriere a lui Chateaubriand, starea morală echivalentă: *„Era acum ceasul tainic când toată natura se pregătește pentru odihna nopții; ceasul în care sufletul se pătrunde de o dulce melancolie și se înalță pe plaiurile cerești de merge să se închine lui Dumnezeu" (ibid.*, p. 23). Alteori este noaptea cu stele căzătoare care *„păreau că lunecă ca niște mari brilianturi pe omătul din vârful Pirineilor"*. Călătorul dus de repedea diligență privește *„fanarele trăsurii* (aruncând) *înaintea lor, pe șosea, o pată lungă de lumină, în care caii se zăreau călcând în picioare umbrele lor ce se încolăceau sub dânșii ca niște balauri negri" (ibid.*, p. 24). Apare și amiaza africană, descrisă cu un sentiment foarte just, în observații ca aceasta: *„plantele își beu umbra, și natura întreagă înoată, obosită, într-un ocean de lumină înflăcărată"*. Nemișcarea amiezii trezește gândul eternității. Scriitorul privește deci în față-i masivul Uadras, care îi pare că *„se prăjește la soare de la începutul lumii" (ibid.*, p. 104, p. 106). Nu lipsește din această revistă a aspectelor generale ale naturii nici răsăritul lunii, pentru care scriitorul se adresează însă recuzitei de metafore și comparații obicinuite în romantism: *„palida făclie a umbrelor se ridică în orizon cu numerosul său cortegiu de stele, întocmai ca o regină strălucită în mijlocul curței sale de dame elegante"*. O senzație de temperatură introduce oarecare viață în tabloul convențional: *„O dulce răcoreală adie împregiurul nostru și ne îmbată de*

plăcere, făcând a crede că pe lângă noi fâlfâie aripile nevăzute ale geniilor de noapte" (ibid., p. 72).

Ceea ce doreşte foarte deseori să pună în lumină V. Alecsandri este felul fantastic în care îi apar peisagiile şi aspectele generale ale naturii. Cuvintele „fantastic", „fantasmă" etc., revin necontenit în scrisul său. Umbrele nopţii se zăresc ca *„fantasme din altă lume".* În timpul călătoriei cu diligenţa *„tropotul cailor şi sunetul zurgălăilor aveau ceva fantastic".* Autorul are impresia că se găseşte în *„împărăţia fantasmelor".* În timpul apusului *„natura-ntreagă se acopere cu o haină fantastică".* Luna răspândeşte asupra peisagiului *„un văl luminos şi fantastic".* Atrase de sunetul cornului, din care cântă tovarăşul de călătorie Angel, fetele doamnei Ashton apar *„întocmai ca fantasmele care ies din morminte în scena monăstirii din opera lui Meyerbeer, Robert Diavolul".* Peştera Borsecului, cu *„sălbatica ei frumuseţe",* întruchipează *„un tablou fantastic ce te face să te crezi într-o altă lume"* etc. Această stilizare în fantastic a atâtora din înfăţişările pe care le observă dovedeşte în ce măsură simţul de observaţie colaborează cu fantazia în descrierile lui Alecsandri. Va fi rolul unei generaţii mai noi de scriitori să ne prezinte, în opera de evocare a naturii, numai intuiţii directe. Stilul descriptiv va face atunci un pas mai departe.

2. ION CODRU-DRĂGUŞANU

Importanta contribuţie literară a lui Ion Codru-Drăguşanu cuprinsă în *Pelerinul transilvan* rămăsese cu totul necunoscută, îngropată, precum era, în volumul apărut la Sibiu pe la mijlocul veacului trecut, când republicarea cărţii în versiunea modernizată a tipografului Constantin Onciu atrase atenţia cercurilor literare asupra uneia din lucrările *„cele mai interesante, mai bogate în idei, în fantazie, în puncte de vedere originale din câte le are literatura noastră"*, după cum se exprimă N. Iorga în prefaţa care întovărăşeşte noua ediţie, inspirată întru totul de el. Dar chiar după republicarea *Pelerinului transilvan* la Vălenii de Munte, în 1910, renumele cărţii nu pătrunse în cercurile largi ale publicului, căruia îi rămâne încă s-o asimileze. Ion Codru-Drăguşanu a fost unul din românii cei mai umblaţi, în epoca premergătoare revoluţiei din 1848. Scrisorile adresate unui prieten şi care alcătuiesc capitolele cărţii, datate din 1835–1844, povestesc întâmplările şi comunică impresiile unui tânăr ardelean, care, pornind să-şi caute norocul în ţara românească, petrece câtva timp la Câmpulung, Călăraşi, Târgovişte şi Bucureşti, de unde porneşte în străinătate, în suita domnitorului. Drumurile lui nu mai contenesc de-atunci timp de vreo şapte ani de zile.

Vizitează pe rând Austria, Italia, Germania, Franța și Anglia. La Paris se desparte cu ceartă de protectorul său, și câtăva vreme este nevoit să încerce o viață neatârnată, cu mijloace puține. Devine girantul unui cabinet de lectură la Paris, apoi învățător la Puteaux. Se îmbarcă și ajunge la Napoli, cu gândul de a se înapoia acasă. Dar la Napoli se angajează ca secretarul, „curierul", unui rus bogat pe care îl întovărășește la Petersburg, după ce trece prin Genova și Frankfurt-pe-Main. Rămâne puțină vreme în capitala Rusiei, apoi întovărășind pe un alt notabil rus ce se înapoiază în Apus, reapare în Elveția, apoi din nou la Londra și Paris. În timpul acesta, el transmite amicului său gândurile și impresiile cu care îl răsplătește neliniștea sa, ceea ce el numește *„dorul meu să colind lumea și să-mi adun experiență" (Călătoriile unui român ardelean sau Pelerinul transilvan,* 1910, p. 135).

Ion Codru-Drăgușanu este un om cultivat. Când pleacă de-acasă trecuse prin destulă școală, pentru a fi învățat latinește. Știe destul de bine limba germană și citise pe clasici: *„Încă de tânăr,* scrie el, *încă fraged, studiul, lectura și meditația în singurătate îmi fuseseră petrecerea obișnuită"* (p. 3). Trecut în Muntenia, el se mulțumește însă cu servicii subalterne. La Călărașii-Vechi lucrează cu oamenii la câmp. Dar pentru că mâna lui nu e deprinsă cu coasa, este ales econom. Prepară mămăliga de mei și aduce apa în burdufe cu o gloabă de cal. În răstimpuri cântă oamenilor, ca un rapsod, „dezastrele lui Bunăparte" și le povestește întâmplările împăratului, așa cum le aflase de la căprarul Miclăuș *„care încă se lăuda a-i fi dat un pumn la Waterloo"*. Mai târziu devine țârcovnic, ca Filimon, și practicant la cancelaria administrativă din Călărași. Întovărășind pe boierul Sache la Târgoviște, unde îl surprinde faptul că *„sute de case* (sunt) *date, cu curți, cu grădini, în stăpânirea cucuvelelor"*, începe a învăța limba franceză în biblioteca patronului său, care i se recunoaște bucuros învățăcel în ale limbii germane. Ajuns la București, „Babilonul României", se gândește un moment să-și continue studiile și, după ce frecventează câtva timp cursurile Colegiului național

Sf. Sava, directorul Poenaru îl examinează și îl clasifică în a treia clasă de umanități. Insul, care se compară singur cu Gil Blas de Santillana al lui Lesage, nu era însă menit să-și croiască cu metodă un drum liniștit de viață. Patronul lui îl înfățișează lui vodă, cu destule cuvinte de bună recomandație pentru a fi primit în suita princiară, dar și cu adaosul că tânărul este un cinic (?). Diagnoza este primită cu satisfacție de pacient, care întărește: *„Și, în adevăr, îs cinic cât se poate, numai studiul mă interesează"* (p. 21). Lăcomia cu care soarbe impresiile în tot timpul călătoriei sale, darul de a reține esențialul, pătrunderea psihologică, umorul său rezistent în fața tuturor încercărilor vieții, fac din I. Codru-Drăgușanu o figură aproape unică în vremea sa și foarte atrăgătoare. Acest Gil Blas român, care are o structură intelectuală amintind luciditatea și ascuțimea lui Julien Sorel, nu poate fi comparat în epoca sa decât cel mult cu Nicolae Filimon. Este un Filimon ardelean, amator înaintea acestuia de călătorii și experiență umană, meloman romantic, urmărind pe-alocuri procesul de disoluție al vechii clase boierești, oferind cu generozitate prietenilor săi podoaba inteligenții și a veseliei lui. Îl cred mai cultivat decât Filimon. Satira lui nu e niciodată atât de încărcată. Preferă să surâdă, decât să pedepsească cu asprime. Sentimentele bune și curate, amintirea mișcată a patriei, iubirea lui Dumnezeu, îl stăpânesc tot timpul, dar filozofia lui mi se pare mai sceptică, așa cum este a tuturor oamenilor în formația cărora a intrat și componenta cosmopolită.

Darurile de scriitor, foarte remarcabile, ale lui Codru-Drăgușanu corespund caracterului și ideilor sale. Nicio urmă din retorica lui Filimon. Obiectul trăiește în sufletul lui Drăgușanu mai puternic decât înclinația lui de a-l cenzura. Scriitorul va fi deci un descriptiv, fără a dispune totuși de paleta vie a lui Alecsandri. Când părăsește Ardealul, el mai privește o dată în urmă și vede cum *„soarele se apropia de apus și, cu razele oblice, aurea vârful de granit prefăcut în shisturi sure prin intemperiile seculare și milenare în regiunile înalte. Din punctul unde mă aflam, stăpâneam cu vederea*

Gârbova Veneției și Măgura Cocleana. Grânele verzi pe larga luncă a Oltului ondulau de lina boare a serii, ca apele unui lac întins. Parfumul de sulfină și mii de alte flori inunda aerul ca un balsam răspândit de zefir" (ibid., p. 2). Sunetul clopotelor de vecernie readuc pe cel ce se pregătea pentru o lungă rătăcire către sine însuși, în intimitatea sufletească unde află *„o uimire extraordinară", „o restriște adâncă"*. Altădată descrie sentimentele orășanului în fața naturii, de care el știe câtă nevoie are orânduirea urbană a vieții, și o dată cu aceasta evocă aurora, în rânduri care dacă cuprind și metafore convenționale ca, de pildă, *„carul de foc"* al soarelui și *„undele eterice"* ale văzduhului, conțin și notații mai autentice, cum ar fi acele despre *„mărgăritarele licărind în vârful fiecărui firicel de iarbă"* sau despre *„lina mișcare și întăritoarea răcoare a aerului"*.

În genere însă Codru-Drăgușanu nu este, în felul romanticilor din descendența unui Rousseau și Chateaubriand, un adorator al naturii sălbatice, menită să repare pe om de ostenelile civilizației. Ceea ce caută el este mai degrabă sinteza „naturii" și a „civilizației", așa cum i se pare a o găsi pe coasta vestică a Pădurii Negre, Baden-Baden (p. 80). Când sinteza aceasta nu i se prezintă, ochiul i se oprește cu încântare asupra marilor monumente, de pildă asupra Domului din Milano, care i se pare *„un munte de marmură albă... tăiat în rețea"* sau încă mai sugestiv: *„un sloi de gheață* (căutând) *spre cer"*. Dar deși ochiul său nu este închis nici pentru natură, nici pentru artă, ceea ce îl interesează îndeosebi este „omul" în nelimitata expansiune a varietăților lui naționale. Putem astfel spune că, dacă prin călătorul romantic Alecsandri s-a introdus în proza românească pitorescul exotic, prin pelerinul transilvan I. Codru-Drăgușanu domeniul nostru literar s-a îmbogățit cu exotismul moral.

Chiar din primul moment al trecerii lui în Muntenia, îl surprinde, spre deosebire de stările de acasă, o civilizație inferioară în latura confortului, cu bordeie *„lipite pe dinăuntru ca oala"*, dar și vioiciunea superioară a oamenilor vorbind

aşa de tare, *„ca şi când dai cu biciul"* (p. 7). În Bucureşti este oprit totuşi de boierii care *„n-ar face un pas pe jos"* şi de tot ce este oriental în atitudinea şi deprinderile lor. La Viena îl izbesc *„oamenii supţirei, ca ţârii... dar şi sprinteni, ca ţânţarii"*. Prinţul Metternich anunţă că va veni să viziteze pe domnitor, şi Drăguşanu îl aşteapă plin de curiozitate. Impresia excepţională pândită cu emoţie nu se constituie însă. Tânărul aghiotant notează cu spirit: *„M-am uitat îndelung la acest om mare, dar samănă cu toţi nemţii"*. La Milano, lungile lui haine orientale şi chelia din creştetul capului îl fac a fi luat drept preot. I se dă locul de frunte la masă şi toată lumea îi spune „signor abbate". Impresiile se aglomerează la Paris. Totul îl încântă: frumuseţea monumentală a oraşului, firea oamenilor, graţia femeilor. Asistă la coborârea sarcofagului lui Napoleon în cripta Domului Invalizilor. Ia parte şi la balul Operei, dar după „cancanul" dansat tot timpul, „galopul" care se încinge către dimineaţă îi prilejuieşte o viziune apocaliptică: *„La muzica asurzitoare, să fi văzut trei mii de bezmetici săltând în fuga mare, în jurul orchestrei, ca nişte demoni bătuţi cu biciul şi fripţi cu smoală fiartă, mult peste o oară până la încheierea balului"* (p. 121).

De la scenele particulare şi oamenii văzuţi izolat, caracterizările autorului merg către firea şi aspectul general al popoarelor. Cuvinte de o deosebită incisivitate găseşte el despre francezi: *„Viţa franco-galică constă, în genere, din un soi de oameni mărunţei de stat, trunchioşi, bruneţi la faţă, expresivi în fizionomie, veseli în purtare, ageri în mişcări şi în cuvânt, apoi de mirare îmbuibaţi de sumeţie naţională"* (p. 94). Ascultând vorbind pe francezi, el surprinde caracterele graiului lor şi ceea ce intră ca influenţă a culturii literare şi retorice chiar în rostirea omului celui mai modest: *„Şi bărbaţii, dar mai ales femeile franceze sunt foarte meştere în arta conversaţiei, dar nici poate fi în lume limbă mai limbută ca acea franceză. Despre lucrurile cele mai copilăreşti poţi să te exprimi cu graţie, cu dulceaţă, cu exactitate şi importanţă, ca şi cum ai trata despre soarta naţiilor"* (p. 95). Limba englezilor îi place

mai puțin, deși îi recunoaște calitatea conciziunii, câștigată într-un lung trecut de comandă nautică. Ascultând o reprezentație de operă la Covent-Garden[1], i se pare că graiul englezilor nu este făcut pentru a fi cântat, căci, spune el: *„armonia cere vocale sonore, limpezi, nu înghițite și strănutate, ca în limba lor"* (p. 105). O vizită în City, cartierul bancar și comercial, îl pune în fața marii bogății a clasei burgheze și a virtuților câștigate în practica profesiunilor negustorești. Caracterizarea strecoară în acompaniament ironia omului atașat idealurilor artistice și umaniste: *„Pe lângă aceea că englezul are bani destui, apoi e și un om de cuvânt și solid ca metalul; te omoară cu exactitatea. El nu e speculant de nevoie, ca alte nații, ci speculant de condiție, și, așa, toate i-s cu putință. El nu-și schimbă condiția, ci-i rămâne credincios până la moarte"* (p. 106). Alteori el procedează în comparația firii naționale a francezilor și englezilor, la adevărate generalizări de filozofia culturii: francezii îi amintesc pe vechii greci prin inconstanță frivolă, prin tendința spre revoluții, prin lux, spirit și gust; în timp ce prin puterea lor de a fi organizat cultura generală a popoarelor, ei sunt romanii timpului modern. Englezii, la rândul lor, amintesc pe romani prin constanță și pe greci prin spiritul speculației materiale.

Incontestabilul talent psihologic al lui Codru-Drăgușanu îl face a găsi pretutindeni epitetul moral exact și formula concisă și naturală, urcând uneori până la largile vederi ale unui spirit foarte deschis, într-o vreme în care scriitorii dădeau operelor lor un rost practic și o formă mai solemnă.

[1] Opera din Londra (n. ed.).

3. DIMITRIE BOLINTINEANU

Călătoriile lui Dimitrie Bolintineanu, apărute în deceniul ce urmează anului 1856 şi care conţin, în parte, roadele literare ale exilului la care îl sortise acţiunea sa în revoluţia de la 1848, nu au nici exuberanţa coloristică a lui Alecsandri, nici nu mărturisesc ceva ca penetraţia psihologică a lui Codru-Drăguşanu. Bolintineanu uită apoi adeseori că un jurnal de călătorie preţuieşte mai ales prin destăinuirea directă, prin impresia nemijlocită şi spontană, captată la izvorul însuşi al experienţelor trăite. În cursul călătoriilor sale, el se opreşte necontenit pentru a ne expune istoria locurilor pe care le străbate sau pentru a ne povesti legende în legătură cu ele. Călătorul acesta doreşte să ne instruiască, nu numai să ne comunice viziunile şi impresiile sale, ceea ce pentru un cititor de literatură este singurul lucru esenţial. Cât despre povestirile romantice, intercalate, după o modă a timpului, în unele momente ale descrierii de călătorie, ele au la Alecsandri funcţiunea de a preciza sau adânci atmosfera locului în care amintirea lor se impune. Ce funcţiune poate avea însă istorisirea doctorului Franţ, care ucisese un rival de dragoste la Berlin, făcută unor oameni tremurând de frig în barca de la Cladova? Trebuie să îndepărtăm deci balastul digresiunii romantice sau istorice,

sporit încă prin lungi citate erudite din călătorii apuseni, pentru a afla ce este viu în memorialele lui Bolintineanu. Un călător romantic va ieşi astfel la iveală, introducând în proza noastră noi provizii de pitoresc, culese din izvorul exotic desfundat mai înainte de Chateaubriand şi Volney.

Bolintineanu călătoreşte în Balcani, trece prin Bosfor şi Dardanele, vede Arhipelagul, se opreşte mai multă vreme în Palestina şi Egipt. Revine apoi la românii din Macedonia şi trece pe coastele Asiei Mici. Umblând prin atâtea locuri fecunde şi însorite, el nu devine niciodată un pictor al colorii şi al luminii, aşa cum lucrul îi izbutise atât de bine lui Alecsandri. În insula Samos, în faţa munţilor Caramaniei, la ieşirea din Iaffa, descrierea sa rămâne destul de palidă. Căci „*marea lină şi lucioasă ca o oglindă, surfasa de azur a undei, clima (!) senină, verzile dealuri, aleile răpitoare*" nu sunt notaţiile unui peisagist înzestrat. Este foarte caracteristic faptul că panoramei unice a Bosforului, călătorul nostru îi acordă abia două rânduri: „*Noaptea se întindea asupra saraiurilor misterioase, pierdute prin arborii grădinelor desfătătoare ale Bosforului" (Călătorii,* ed. P. V. Haneş, I, p. 87). Abia dacă viziunea insulelor Prinkipos palpită cu mai multă sensibilitate în ritmul celor trei complemente finale: „*Insulele Principilor, semănate în faţa mării, păreau că înoată sub cununele lor de scântei, în apă, în umbră şi în tăcere*".

Dar cu aceasta atingem coloarea cea mai autentică de pe paleta puţin variată a lui Bolintineanu. Călătorul care nu este un talent solar, cum a fost caracterizat odată Alecsandri, vibrează mai viu la aspectele misterioase sau deznădăjduite, la spectacolele dezolării şi ale morţii, în care constituţia lui afectivă găseşte locul capabil să-l adăpostească. Bolintineanu a notat astfel de mai multe ori caracterul funebru, vasta ruină a fostei împărăţii turceşti: „*Ciudat neam, neamul turcesc! tot în Turcia pare în ruină: oameni şi lucruri*". Când ajunge la Cianac-Alesi, pe coasta Asiei Mici, musulmanii adunaţi la cafeneaua de pe malul mării îi dau impresia unei adunări de morţi: „*Aci aflarăm o mulţime de turci, cu chipuri galbene şi*

posomorâte. Ei nici se mişcară, nici ridicară ochii să ne vadă, precum fac alţii la venirea unor călători. I-ar fi luat cineva, văzându-i, pentru o adunare de morţi în mijlocul mormintelor, precum se zice în baladele fantastice ale Occidentului. După ce ne aşezarăm pe o bancă şi trecură trei minute, ei ne salutară unul după altul, puind mâna la cap" (op. cit., I, p. 94). Pitorescul funebru, afinitatea pentru mormânt îi apare lui Bolintineanu până departe în Palestina, unde în drumul Iordanului, el notează: „*Din când în când vedeam, pe marginile drumului, ridicându-se din morminte, câte o fiinţă omenească, câte un beduin, jumătate gol, cu chipuri palide, zbârcite şi sinistre pe cari rătăcea un zâmbet amar ce făcea şi mai sinistră fizionomia lor. Aceste fantasme întindeau o mână neagră, ce ai fi crezut transparinte, să primească bacşişul, pe când cu cealaltă mână ţinea o puşcă" (ibid.*, p. 179).

Când trece de la oameni la peisagii, tablourile sale se compun din aceleaşi valori. Peisagiul Iordanului, cu stâncile arse de soare, are o vegetaţie atât de ezitantă în creşterea ei chinuită, încât „*iarba şi arborii parcă se cred că se umilesc de a creşte*". Pictorul depune atunci penelul şi poetul liric intervine pentru a-şi spune adânca lui posomoreală: „*Pretutindeni prada, dezolaţia ne aduc aminte de răutatea omului din toate locurile, din toate timpurile! Oare cartea trecutului, scrisă cu lacrime de sânge, nu vădeşte că viitorul nu va fi mai ferice? Tristă şi dureroasă cugetare! Cât de mult trebuie să sufere omul cel bun la această gândire!... Prezentul se amestecă încă şi mărturiseşte că nu este speranţă pentru visele cele dulci ale inimilor nobile şi generoase. Amar acelora ce în zborul imaginaţiei lor şi-au format o patrie, o societate ideală şi frumoasă ca sufletul lor! Vine o zi când tot ce este verde, tot ce este tânăr în inimă îmbătrâneşte şi se usucă" (ibid.*, p. 180). În latura intervenţiei lirice în peisaj obţine Bolintineanu unele din accentele cele mai energice ale *Călătoriilor*. Astfel, când ajunge pe coastele Mării Moarte, pana sa găseşte o hiperbolă sublimă: „*...Natura aici se pare atâta de degradată, încât ţi se pare că distrugerea generală a lumii a început*

aici! Sufletul călătorului se despoaie de tinerețe, de iluzii și într-un minut îmbătrânește" (p. 191). Plutind pe Nil el are o viziune fantomatică: *„O aură lină și plăcută răcorea aerul, malurile Nilului, ce de la un timp începuseră a pierde mai mult cununa lor de verdeață, înotau acum în valuri de umbră și de lumină, în tăcere și în întristare, pale și albe cu satele, cu arborii de curmali, mai rari pe aici. Unele din sate, mai depărtate, apăreau și se pierdeau în fundul umbrei și al deșertului. Departe, printre raze, printre umbrele serii, printre valurile mării de nisip cu mulțime de fețe, văzurăm piramidele" (op. cit.*, p. 249). Tabloul este obținut de un penel delicat, care știe să evoce fundurile estompate. Cadența lui armonioasă se desfășoară în simetrii duale: aura este „lină și plăcută"; malurile înotau în valuri de „umbră și lumină", dar și în „tăcere și întristare", fiind „pale și albe", cu ale lor „sate și curmali" etc. Va trebui să-l așteptăm pe Odobescu pentru a regăsi, după Bolintineanu, numărul și cadența oratorică în descrierea peisagiului.

IV
PROZATORII „JUNIMEI“

1. TITU MAIORESCU

Însemnătatea contribuției lui Titu Maiorescu în ordinea artei literare nu este cu nimic mai prejos de aceea pe care el a obținut-o în atâtea alte domenii ale culturii naționale. Sunt câteva orientări stilistice care devin imposibile îndată ce, după 1867, Maiorescu publică primele sale studii critice. Este adevărat că aceste studii privesc în primul rând poezia lirică, înjosită în mai multe opere contimporane și a cărei îndrumare i se părea criticului mai urgentă. Cercetătorul de azi este totuși bucuros să afle, în primul volum al *Criticelor*, unele reflecții asupra prozei literare, analoage până la un punct acelora pe care Maiorescu le consacra liricii timpului său. Nu ne gândim atât la considerațiile închinate prozei în *Direcția nouă*, care se mențin în generalități și se opresc, cu unele probleme de limbă, în vestibulul creației literare. Mai mult oferă Maiorescu în *Beția de cuvinte*, unde ne este indicat cu toată siguranța neajunsul pe care unii din scriitorii timpului, moștenindu-l de la retorismul înaintaș, îl perpetuau în ignorarea noilor cerințe ale momentului. *Beția de cuvinte* este forma epigonică și degenerată a retoricii. Ocupându-se astfel de elucubrațiile

stilistice ale unui Pantazi Ghica[1], Maiorescu are ocazia să noteze: *„În fantazia d-sale cea învăpăiată adjectivele înoată cu grămada, şi d-sa pescuieşte când pe unul, când pe altul şi-l aruncă fără alegere în braţele vreunui substantiv. Folosul acestei procedări literare este că poţi petrece timpul cu variaţii asupra aceleiaşi teme, cu combinări şi permutări în marginea numărului de cuvinte date. Înţelesul rămâne acelaşi şi uneori fraza câştigă" (Beţia de cuvinte,* 1873, *Critice,* I, p. 235). Procedeul semnalat este renumita „amplificare", punctul principal în tehnica stilistică a retoricei. Altădată, mai târziu, când în *Oratori, retori şi limbuţi* (1902), criticul caracterizează pe unul din vorbitorii vremii, el îşi dă bine seama că are de-a face cu o prelungire degenerată a retoricei clasice: *„Giorgio Brătianu îşi ţinea discursurile după regulele lui Quintilian cu* exordium, narratio propositio, probatio, refutatio, peroratio, *şi la glasul său puternic se adăuga o frazeologie bogată şi cea mai solemnă gesticulare, parcă ar fi rostit o predică de pe amvon" (Critice,* III, p. 189). În locul acestor manevre oratorice Maiorescu ar fi preferat „exactitatea şi sinceritatea discursului" *(ibid.,* p. 191).

Aceste ieşiri critice, oarecum întâmplătoare, definesc bine rolul lui Maiorescu în dezvoltarea prozei literare. Prin el şi după el retorismul paşoptist devine o categorie stilistică imposibilă. În răsturnarea de criterii pe care Maiorescu o provoacă se îngroapă reputaţia literară a lui Heliade. Dar pentru a ne spune tot gândul nostru, Maiorescu nu este, judecat după toată arta lui literară, atât de opus spiritului retoricei clasice. Scriitorul sobru şi demn, care a fost şi unul din cei mai însemnaţi vorbitori ai timpului său, nu se ridică atât împotriva retoricei, cât împotriva degenerării ei caricaturale, făcută din

[1] Frate mai mic al lui Ion Ghica, participant la evenimentele anului 1848, când a fost secretarul lui N. Bălcescu. Ulterior s-a dedicat gazetăriei. Unicul său roman, *Un boem român* (1860), inspirat după un celebru model francez, nu a izbutit să-l impună ca scriitor. Scrisul său a fost grevat de prolixitate jurnalistică. A trăit între anii 1831–1882 (n. ed.).

ostentaţie şi intemperanţă verbală. În articolul citat, el se arată plin de admiraţie pentru figura etică şi estetică a oratorului antic, pe care îl defineşte împreună cu Cicero: „*vir bonus dicendi peritus*"[1]. Astfel, unele din procedeele clasice ale retoricei şi, în primul rând, amplificarea observată în forma ei coruptă la un Pantazi Ghica, apare cu măiestrie sub pana sa. Iată, de pildă, în *Progresul adevărului* (1883), amplificarea despre caracterele vorbei pronunţate în contrast cu vorba scrisă: „*Scriem, pentru a ne răspândi gândirea mai departe decât o duce vorba. Vorba nu poate trăi mult nici în timp, nici în spaţiu. Rostită acum, ea amuţeşte apoi; auzită aici, ea se pierde acolo. Uneori o prinde cel ce o aude şi îşi aduce aminte de ea, o poartă chiar din loc în loc. Dar tot nu mai este vorba dintâi; aducerea aminte e necredincioasă; vorba purtată de altul nu e gândul vorbitorului, ci graiul purtătorului. De aceea sunetul trecător caută a se transforma în literă statornică...*" (*Critice*, II, p. 245). Construcţia acestui pasaj este tipic retorică, cu dezvoltările, cu periodizarea ei în termeni duali şi contrastanţi. Exemplul nu este unic. În acelaşi articol, aflăm şi o altă dezvoltare retorică, susţinută de comparaţii şi înnobilată de un patos sever. Este momentul în care, urmărind chipul în care se răspândeşte o idee nouă şi fecundă, Maiorescu ajunge a evoca stadiul în care gânditorul, întrecând primele deziluzii, se pregăteşte pentru noi avânturi: „... *durerea dă acum sufletului său ultima consecraţiune şi o adâncime până atunci necunoscută. Din ea trebuie să adune puteri nouă şi un nou sprijin întru îndeplinirea menirii sale. Cu îndoită concentrare îşi reîncepe lucrarea, şi resignaţiunea, ce de-acum înainte apare fără voie în toate manifestările sale, le dă un farmec surprinzător. În curând felurite alte idei vin în ajutorul concepţiunii primitive, dar nu mai năvălesc acum ca ploaia zgomotoasă de vară, ci se aşează lin ca fulgii de zăpadă peste lucrarea sa, o acopăr, o ocrotesc şi îi dau o nouă înrodire. A venit iarna vieţii sale*

---

[1] „Bărbat virtuos care ştie să vorbească" - cuvinte atribuite lui Cato cel bătrân, nu lui Cicero (n. ed.).

sufleteşti, timp de amorţire în aparenţă, dar în realitate timp de neobosită pregătire pentru renaşterea primăverii"(ibid., pp. 252–253). Pasajul intervine într-un studiu a cărei temă este „evoluţiunea psihologică în judecăţile literare". După cum se poate însă lesne constata, tema nu este tratată cu uscăciune ştiinţifică, ci în maniera somptuoasă şi patetică a retoricei, dar cu măsură şi cu demnitate.

În atelierul oratoriei găseşte Maiorescu mijloacele sale stilistice de căpetenie. Desigur, Maiorescu nu este un scriitor cu imaginaţia vie, cu paleta încărcată de coloare, deşi pe-alocuri, după cum vom vedea îndată, comparaţiile şi metaforele joacă un oarecare rol în scrisul său. Farmecul literar al operelor lui Maiorescu provine din scurtimea sugestivă, din pregnanţa formulărilor sale. Maiorescu este în proza românească descoperitorul conciziunii lapidare. Scriitorul trecuse prin buna şcoală a literaturii şi limbii latine, în care va lăuda mai târziu „*brevietatea lapidară, vigoarea şi energia stilului*" cioplit parcă în granit (*Critice*, I, p. 282). Caracterul sentenţios al prozei maioresciene este incontestabil. Expunerea sa se opreşte din când în când pentru a lua forma maximei şi apoftegmei. Dar maxime, sentinţe, apoftegme nu sunt oare manifestări ale stilului oratoric, momente de concentrare şi tensiune ale debitului retoric? Azvârlă o sentinţă un orator de pe tribună în momentul culminant al expunerii sale şi pronunţă o apoftegmă un bărbat de stat sau un general în clipa supremă şi reprezentativă a însărcinărilor sale publice. Maxima este, la rândul ei, un fruct al conversaţiei între oameni spirituali şi comunicativi. Istoriceşte vorbind, maxima ca gen literar nu este oare, prin moraliştii francezi, un produs al culturii moderne în Franţa vechiului regim, al incomparabilei arte de a conversa, care a înflorit în secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea francez?[1] Apoftegma, sentinţa, maxima ţintesc către efect: ele

---

[1] Într-un studiu asupra lui la Rochefoucauld, regretatul Paul Zarifopol a pus bine în lumină relaţia în care stă maxima cu stilul vorbit şi cu elocvenţa: „*Izolată ca zicătoare, sau presărată ca ornament instructiv în discurs sau în conversaţie, maxima este, mi se pare, un product evident*

nu doresc numai să comunice, dar să convingă şi să seducă, şi dovedesc prin această finalitate a lor netăgăduita lor origine retorică.

Nenumărate sunt sentinţele lapidare în scrisul lui Maiorescu. Astfel, vorbind despre linguşirea care înconjoară adeseori operele cele mai mediocre, Maiorescu îşi concentrează în formulă izbitoare cugetarea sa: *„Corul de apologişti în cantitatea lui stă în proporţie inversă cu valoarea dinlăuntru a obiectului lăudat, şi soarta prea blândă, fiindcă a rezervat nulităţilor dispreţul uitării în viitor, le mângâie cu parfumul ieftin al linguşirilor majorităţii contemporane" (op. cit.*, p. 140). Lucrarea intelectuală este legată cu mari amărăciuni pentru autorul ei: *„... nu fără lupte grele poţi rupe roadele din pomul cunoştinţei, şi îndărătul fiecărui adevăr, la care ai ajuns, laşi o iluzie pierdută"* (I, p. 141). Cine are vocaţiune? *„Acela are vocaţiune, care în momentul lucrării se uită pe sine"* (III, p. 246). În ce constă obstacolul care se opune răspândirii adevărului?... *„Adevărata lui piedică nu era ignoranţa, ci ignorarea"* (II, p. 253). Care este caracteristica psihologică a tânărului? *„Omul tânăr nu este, ci devine; numai despre omul bătrân se poate întrucâtva zice că este, fiindcă a fost şi s-a dovedit"* (II, p. 271). Şi în acelaşi sens: *„Tinereţea e totdeauna o enigmă, vârsta matură e dezlegarea enigmei"* (II, p. 273). O mare bogăţie de maxime se găseşte în studiul despre *Oratori, retori şi limbuţi*: *„Oratorul vorbeşte pentru a spune ceva, retorul pentru a se auzi vorbind, limbutul pentru a vorbi"* (III, p. 203). Şi în varietatea aceleiaşi idei: *„Pe*

şi natural al stilului vorbit. Şi este de înţeles că această formă literară a trebuit să piardă tot mai mult din funcţiunea ei estetică, în măsura în care gustul se închina din ce în ce mai puţin acelui stil. În general se poate zice, cred, că stilul nostru modern este mai mult determinat de meditaţie, de cugetarea solitară şi cât mai personală decât de comunicare şi transmitere, în scurt de aşa-numita elocvenţă, în înţelesul ei cel mai larg. Estetica noastră se orientează după impresia intimă, după intuiţia primă şi individuală, nu după formularea logică, discursivă şi socială" (Pentru arta literară, 1934, p. 239).

orator îl stăpâneşte scopul, pe retor deşertăciunea, pe guraliv mâncărimea de limbă. De aceea oratorul poate avea valoare permanentă, retorul numai una trecătoare, limbutul niciuna" (III, p. 204). Maiorescu a publicat, sub titlul *Aforisme*, o serie de formulări din aceeaşi categorie, aşchii sărite din cioplirea blocului mai mare. Un editor ar putea spori şirul acestor aforisme, cu tot ce le poate adăuga din abundenţă articolele critice şi filozofice.

Am amintit mai sus comparaţiile şi imaginile care apar pe alocuri sub condeiul lui Maiorescu. Ele nu se ivesc însă, ca să spunem aşa, cu o finalitate proprie, adică pentru plăcerea scriitorului de a zugrăvi prin cuvinte şi de a evoca realitatea sensibilă. Imaginile maioresciene au totdeauna o funcţiune practică şi retorică; ele sunt mijloace în serviciul lucrării de comunicare a ideilor. Ele intervin în anumite momente caracteristice ale vorbirii, pentru a sprijini pe cale intuitivă raţionamentul şi pentru a smulge şi aprobarea acelora pe care expunerea abstractă de până atunci nu i-ar fi convins încă. Astfel, când scriitorul vrea să ne descrie retragerea în sine însuşi a gânditorului care a cunoscut primele decepţii legate de soarta operei sale printre oameni, o imagine vine să întărească observaţia sa: „*Nu cu pânzele desfăşurate îi pluteşte vasul spre mare senină, ci pe o luntre de scăpare reintră dinaintea furtunii în vechiul port al meditaţiunilor singuratice*" (II, p. 252). Pentru a face mai uşor înţeleasă ideea despre „îngustimea" conştiinţei omeneşti, o imagine care variază renumitul mit platonician al peşterii vine să-şi ofere serviciile: „*sufletul omului seamănă unei imense colecţii, cu mii şi mii de felurite obiecte, ascunsă într-o peşteră întunecoasă, în care n-ai putea pătrunde cu altă lumină decât cu un mic felinar blindat, al cărui focar strâmt ar arunca un mănunchi subţire de raze asupra cel mult şapte obiecte deodată*" (II, p. 264). Îngustimea conştiinţei este pricina faptului că mulţi oameni de cultură nu ajung niciodată să se exprime deplin. Observaţia aceasta este oare lipsită de limpezime? O comparaţie o va lămuri numaidecât: „*Un izvor adânc este ascuns în fiecare om de*

cultură, însă, precum izvorul s-a format picătură cu picătură de la momentul naşterii, tot aşa nu clocoteşte la lumina zilei decât picătură cu picătură până în momentul morţii, şi cei mai mulţi din noi ajung chiar în ultima clipă a existenţei lor fără să-şi fi putut spune ultimul cuvânt" (II, p. 267). Gândul despre nevoia disciplinei intelectuale, a sistematizării ideilor, găseşte această imagine sensibilizatoare: *„O mie de boabe stau împrăştiate în diferite locuri, tu îţi pierzi vremea ca să le cauţi una câte una; dar dacă au fost prinse de un fir comun, cu o singură apucătură a mânei stăpâneşti totalitatea şiragului"* (II, p. 273).

În planul imaginaţiei maioresciene, trebuiesc amintite şi acele câteva portrete în care trăsătura fizică sprijină caracterizarea morală. Iată-l pe Leon Negruzzi: *„înalt la statură, lat la faţă şi la piept, cu umbletul balansat ca al marinarilor, cu gestul larg şi cu râsul zgomotos al temperamentului sanguinic, era mai întâi de toate un om bun la inimă, milos, cinstit şi vesel până la uşurinţă"* (III, p. 144). Portretul lui Giorgio Brătianu, personaj politic uitat astăzi, este prezentat în stilizare comică: *„Mic de statură... îmbrăcat pururea în negru, şi cu părul negru, şi cu nişte ochi tot negri, a căror lumină sclipea neliniştit ca flacăra bătută de vânt, Giorgio Brătianu îşi ţinea discursurile după regulele lui Quintilian[1]... Având obiceiul de a trage tabac, avea şi batiste mari de mătase roşie, şi când îşi desfăşura un asemenea drapel în mijlocul discursului, era lucru ştiut că de-acum avea să reînceapă vorbirea cu puteri împrospătate"* (III, p. 189). Iată-l pe Nicolae Blaremberg[2]: *„Înalt la trup, cu spinarea încovoiată, cu hainele prea largi ale omului prea subţire, cu părul răsfirat în puţine şuviţe, cu ochii în fundul capului, cu o barbă rară care încadra neregulat o faţă îngălbenită, Nicolae Blaremberg în relaţiile*

[1] Renumit orator roman (42–120), care a scris un tratat de retorică stabilind principii care au funcţionat multă vreme ca legi ale artei de a vorbi în public (n. ed.).

[2] Politician, fost ministru şi gazetar (1837–1896) (n. ed.).

sale cu colegii din Cameră se arăta mai întâi de toate de o politeță exagerată – în limbajul său franțuzit, el ar fi numit-o obsequioasă – *și sub ea se ascundea permanenta iritare a unei ambiții nemărginite și ura împotriva tututor oamenilor politici, care se ridicase deasupra lui"* (III, p. 191). Portretele care apar în introducerile *Discursurilor parlamentare,* acela al lui Lascăr Catargi[1] (IV, p. 59), al lui G. Panu[2] (V, p. 85 urm.), în cea mai mare parte acela al lui Dimitrie Ghika (V, p. 2 urm.) sunt constituite mai degrabă din trăsături morale și au în genere vigoarea stilului său sentențios și lapidar.

Oricât ar fi funcționat pe-alocuri fantazia lui Maiorescu, darurile lui scriitoricești trebuiesc căutate cu precădere pe alte tărâmuri decât ale imaginii. Una din uneltele artistice pe care le-a mânuit mai bine Maiorescu și aceea care i-a asigurat mai multe succese este, fără îndoială, ironia lui. Să spunem îndată că ironia maioresciană este altceva decât amarnicul sarcasm al lui Heliade, altceva decât umorul mai degrabă blând al lui C. Negruzzi și Ion Ghica. Râsul lui Maiorescu este tăios, dar demn. Este reacția unui om care privește de sus pe adversari, înveselindu-se pe seama lor, dar fără să depășească vreodată nivelul acelei urbanități în care se ghicește preocuparea omului de a se respecta mai întâi pe sine. Cum procedează ironia maioresciană? Speculând mai întâi comicul reducerii la absurd, ca atunci când în *Poezia română* transformă în proză unele din versurile contemporanilor săi, pentru a evidenția mai bine absurditatea hilariantă a imaginilor cuprinse în ele. O astfel de

---

[1] *Catargiu, Lascăr* (1823–1899) – politician conservator, participant la complotul care a dus la răsturnarea lui Alex. I. Cuza, apoi de mai multe ori ministru și prim-ministru, adept al orientării spre puterile Europei Centrale (n. ed.).

[2] *Panu, Gheorghe* (1848–1910) – om politic și gazetar, s-a remarcat prin campanii de presă acerbe împotriva monarhiei și a politicianismului ce făcea ravagii în epocă. Fiind într-o vreme membru al cercului „Junimea", a scris două volume de amintiri despre activitatea acestuia, fără a izbuti însă să păstreze obiectivitatea necesară în zugrăvirea oamenilor pe care îi cunoscuse (n. ed.).

transformare prozaică pune în evidență imagini ca, de pildă, aceea care vorbește despre *„o buză pe care joacă coruri de nimfe"* sau *„inimi înfocate, legate de un imn cu stâlpări de nemurire"*, de care au râs atâta contimporanii. Alteori, ironia maioresciană procedează prin micșorare, prin bagatelizare. Criticul observă în proza unui gazetar accente amintind pe ale revoluționarilor teroriști de odinioară. *„Radicalii teroriști din Franța,* continuă el, *își executau dorințele lor prin sânge, și în contra lor a trebuit să opereze ghilotina; radicalii noștri de astăzi își arată dorințele dumnealor prin cerneală și în contra lor e destul să opereze o foaie de hârtie sugătoare"* (III, p. 48). Alteori întâmpinăm simularea tonului grav și pedant sub care se dezvăluie curând râsul celui ce se înveselește pe seama adversarului. *„Să nu surâdă nimeni, cetindu-le"*, își încheia un redactor al foii *Adunarea națională* considerațiile extravagante. *„Acesta trece peste glumă; onorabilă Adunare națională!* exclamă Maiorescu în gravul stil al perorației. *Surâsul cel puțin trebuie să ne fie iertat! Căci una din însușirile cele mai fericite ale neamului omenesc, și care formează un mijloc de apărare în contra multelor greutăți ale vieții sociale și literare, sunt tocmai acele mișcări jumătate trupești, jumătate sufletești, care încep cu simplul surâs și se termină cu izbucnirea de veselie, ce din recunoștință pentru vioiciunea geniului antic ne-am dedat a o numi un râs homeric"* (I, p. 129). De fapt, veselia maioresciană nu urcă niciodată până la acest nivel al exuberanței. Ea opune mai degrabă măsura ei exceselor de atâtea feluri ale contimporanilor.

2. MIHAI EMINESCU

Poetul Eminescu a pus în umbră pe prozator. *Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis, Cezara, Geniu pustiu* au fost de cele mai multe ori citite cu interesul de a se vedea cum unele din motivele sau mijloacele lirismului eminescian se prepară sau se regăsesc în ele, cu interesul adică pe care l-am încerca pătrunzând în laboratorul unui alhimist. Miracolul eminescian putea fi contemplat aici în schița lui premergătoare și în mecanismul lui demontat. Proza lui Eminescu merită însă a fi citită pentru ea însăși. Câteva din frumusețile cele mai de seamă ale artei românești de-a povesti au căzut din condeiul poetului. Valori noi își află aci începutul drumului lor prin lume.

Eminescu este un povestitor fantastic, căruia i se impune nu observarea realității, ci recompunerea ei vizionară, grea de semnificații adânci. Nimeni înaintea lui Eminescu și nimeni după el n-a reușit mai bine în acea pictură fantastică a realității, care amintește arta unui William Blake. Iată un apus de soare: „*Departe, munții cu fruntea încununată de codri, cu poalele pierdute în văi cu izvoare albe. Nouri mari, rotunzi și plini pare că de vijelie, treceau pe cerul adânc-albastru; prin ei munții ridicau adâncuri și coaste-n risipă, stanuri negre și trunchete*

despicau pe ici, pe colo negurile, şi un brad se înălţa singur şi detunat pe-un vârf de munte în faţa soarelui ce apunea. Când soarele intră în nouri, ei părură roşii şi vineţi, tiviţi cu aur ce lumina dinapoia lor. Îngropau în grămezi de arcuri înalte, de spelunci adânci, suite una peste alta, lumina cerescului împărat, şi numai din când în când, sfâşiindu-se, se revărsau prin negrele lor ruine lacuri de purpură" (Sărmanul Dionis, în *Scrieri literare,* ed. D. Murăraşu, p. 50). Caracterul fantastic şi vizionar al acestei descripţii provine din abundenţa ei fastuoasă, din arhitectonica ei barocă, din coloarea revărsată peste ea cu profuziune, din simbolurile care îi dau adâncimea unei vieţi morale. Alteori elementul acustic se asociază viziunii, ca în această descriere de furtună: *„Cerul încărunţi de nouri, vântul începu a geme rece şi a scutura casa cea mică în toate încheieturile căpriorilor ei. Şerpi roşii rupeau trăsnind poala neagră a norilor, apele păreau că latră, numai tunetul cânta adânc ca un prooroc al pierzării" (Făt-Frumos din lacrimă, ibid.,* p. 11). Scriitorul nu mai are nevoie să adauge descrierii, aşa cum făcea Alecsandri, comentarul său moral. Semnificaţia spirituală a tabloului se desprinde din simbolismul lui. Un puternic elan dinamic însufleţeşte apoi viziunea. Verbele ocupă un mare loc în aceste descrieri. Totul ne este prezentat în mişcare. Nourii sunt evocaţi trecând pe cerul albastru. Munţii ridică adâncuri ca într-o catastrofă seismică. Vântul scutură casa. Fulgerele rup poala norilor etc. Dinamismul tabloului adânceşte viaţa lui morală. S-ar spune că natura întreagă este văzută de Eminescu ca o fiinţă însufleţită de o putere demonică, înzestrată cu o viaţă lăuntrică plină de tragism. Pe Alecsandri îl interesa suprafaţa pitorească a lucrurilor; pe Eminescu, adâncimea lor morală, expresiunea lor.

Observaţia este adevărată şi pentru portretele eminesciene. Iată-l pe acela al lui Dionis: *„Faţa era de acea dulceaţă vânătă, albă ca şi marmura în umbră, cam trasă fără a fi*

uscată, și ochii tăiați în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate, pe care o are catifeaua neagră" (*ibid.*, p. 35). Și mai departe: *„Ridicându-și căciula cea mițoasă, vedem o frunte atât de netedă, albă, corect boltită, care coincide pe deplin cu fața într-adevăr plăcută a tânărului meu. Părul numai cam prea lung, curgea în vițe până pe spate, dar uscăciunea neagră și sălbatecă a părului contrasta plăcut cu fața fină, dulce și copilărească a băietanului"* (*ibid.*, p. 36). Pictorul expresiunii coboară în adâncimile psihologice ale eroului său unde găsește aplecarea spre voluptatea intensă unită cu inocența copilărească. Vrednic a fi reținut este apoi portretul romantic al lui Toma Nour în *Geniu pustiu*, adevărat „demon" eminescian, personagiu comun liricei și povestirilor poetului.[1] În aceste pagini, pe care Eminescu însuși nu le-a încredințat niciodată tiparului, nu întâmpinăm comparații deopotrivă cu acele care alcătuiesc farmecul portretului lui Dionis, energia caracterizării este prezentă însă și aci: *„Era frumos, d-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru-strălucit ce cădea pe niște umeri compacți și bine făcuți. Ochii săi mari căprii ardeau ca un foc negru sub niște mari sprâncene stufoase și îmbinate, iar buzele strâns lipite, vinete, erau de o asprime rară"* (*ibid.*, pp. 140–141). Toate liniile acestui tablou au o convergență lăuntrică. Unirea lor reface un caracter și o pasiune.

Pictorul vieții morale găsește unul din mijloacele sale cele mai potrivite în întrebuințarea pe care o dă epitetului. Epitetele eminesciene apar mai întotdeauna în grup de trei și într-un amestec caracteristic al epitetului sensibil cu cel moral, ca și cum ele ar aparține de drept aceluiași plan. Ni se vorbește astfel de o *„evlavioasă, gheboasă, fantastică arătare"* (p. 45). „Ghebos" și, la rigoare, „fantastic", sunt

---

[1] Asupra „demonului eminescian", v. lucrarea mea *Poezia lui Eminescu*, 1930, cap. I, apoi acela consacrat *Luceafărului*.

însă trăsături văzute; în timp ce „evlavios" este obiectul unei intuiții spirituale. Diferența de planuri nu-l împiedică însă pe Eminescu să asocieze acești termeni. Este o particularitate a stilului său prin care nuanța morală se introduce și în pictura lucrurilor văzute sau auzite. Exemplele epitetului trial sunt nenumărate în proza lui Eminescu. Iată câteva din ele: „... *o rugăciune divină, adâncă, tremurătoare*" (p. 47), „... *ochii ei... se îndreptară spre el, adânci, miloși, plutitori*" (p. 75) „... *ochii... mai dulci, mai întunecoși, mai demonici*" (p. 102), „... *fantasmă palidă, sceptică, lungă*" (p. 162), „... *un cioclu arunca încet, nepăsător, melancolic bulgării de pământ*" (p. 167), „... *glasul ei dulce și moale și încet*" (p. 148), „...*un valț turbat, înamorat și trist*" (p. 178), „... *frumos ca o femeie blondă, palidă, interesantă*" (p. 219) etc.

Tot ca un mijloc al interiorizării tablourilor și descrierilor apar în proza lui Eminescu comparațiile morale, adică acele care ilustrează și întăresc o trăsătură văzută, printr-una spirituală. Astfel, în *Făt-Frumos din lacrimă*, eroul împreună cu fata răpită „*fugeau prin noaptea pustie și rece ca două visuri dragi*" (p. 15). Altădată „*luna palidă trecea printre nouri suri ca o față limpede prin mijlocul unor vise turburi și seci* (p. 22). Un colț de stâncă ivit deodată în calea fugarilor le apare „*sur, drept, neclintit, un uriaș împietrit ca spaima*" (p. 22). Astfel, prin derogare de la funcțiunea mai generală a comparației, care este aceea de a sensibiliza spiritualul, comparația lui Eminescu spiritualizează sensibilul, în acord cu întreaga tendință a artei lui scriitoricești. Când n-avem de a face cu comparații morale, Eminescu ne oferă unele dintr-o categorie care, departe de a spori gradul de sensibilitate a viziunilor sale, le împuținează mai degrabă consistența lor materială, promovându-le către fantomatic și diafanitate, ca atunci când ne vorbeștee despre „*haina ei albă și lungă* (care) *părea un nour de raze și umbre*" (p. 9), despre „*o față mai albă ca argintul crinului*" (p. 4), despre „*anii vieții lui... ca o frunză pe apă*" (p. 37), despre „*degetele ei ca din ceară albă*" (p. 9) etc. Aci este locul să amintim profunzimea colorilor morții, a „vânătului" și a

„argintului", care se amestecă în descrierile lui Eminescu cu o insistență de-a dreptul obsesivă. Astfel, în timp ce norii sunt mai totdeauna vineți, lumina lunii este argintie. Vinete sunt însă și stelele: „*vânăta stea a dimineții*" (p. 41). Un personagiu este întrevăzut în „*semi-întunericul vânăt al odăii*" (p. 111). Unui altuia i se observă „*buzele strâns lipite, vinete*" (p. 139). Un altul sărută „*ochii cei de foc vânăt ai icoanei*" (p. 150). Altă dată ni se vorbește despre „*capul vânăt al acelui amic nefericit*" (p. 155), despre „*paloarea sa mai adâncă, vânătă*" (p. 167), despre „*ochii stinși de vreme* (ce) *păreau că lucesc ca două flori vinete*" (p. 173), despre chipul unui mort peste care „*curgea spuma cea vânătă a morții*" (p. 204), despre „*pielea cea vânătă de pe fața bătrânului*" (p. 206) despre „*o vânătă și lucie țeavă de pușcă*" (p. 220) etc., etc. Mai deasă este notația argintului: „*nourul de argint*" (p. 47), „*sticlele ferestrei străluceau ca argintul în alba lumină a lunii*" (p. 48), munții își aprind „*jăratecul de argint al frunților lor*" (p. 50), rătăcind în timpul nopții, Dan privește „*curțile albe ca argintul*" (p. 56), luna apare „*ca un scut de argint*" (p. 57), „*albă, ca argintul noaptea, trecea Maria...*" (p. 66), râul se limpezește sub soare „*de poți număra în fundu-i toate argintăriile lui*" (p. 66), izvoarele șerpuiesc „*cu argintul lor fluid*" (p. 104), un tufiș nins pare în mijlocul nopții „*o fantasmă de argint pe un câmp de argint*" (p. 173), un crin este „*strălucit ca argintul*" (p. 177) etc., etc. Totul este astfel văzut sub colorile morții sau în strălucire spectrală.

Dar în timp ce scade consistența materială a aspectelor văzute, crește expresia stărilor de intensitate și adâncime morală. Împrejurarea poate fi observată în chiar vocabularul scriitorului, care face un uz neîngrădit de termenii „adânc, adâncime, intensiv", apăruți cu această mare frecvență mai întâi în paginile lui. În *Făt-Frumos din lacrimă* ... „*împărăteasa atinse cu buza ei seacă lacrima cea rece și o supse în adâncul sufletului*

său" (p. 5). Tot acolo... *„în piepturile păstorilor încolțea un dor adânc, mai întunecos, mai mare – dorul voiniciei"* (p. 6). Altă dată ni se vorbeşte despre *„ochi de o adâncime nespusă"* (p. 40). Maestrul Ruben îl întreabă pe Dionis: *„Crezi că te-aş fi ales de discipolul meu, de nu te ştiam vrednic şi adânc?"* (p. 54). Maestrul revelă învățăcelului: *„sufletul tău nemuritor, nesfârşit în adâncimea lui"* (p. 54). Într-un rând se face observația: *Când națiunea e-n întuneric, ea doarme în adâncimile geniului şi a puterilor sale neştiute"* (p. 143). Observând fizionomiile, scriitorul observă: *„fața sa devenea din ce în ce mai profundă şi mai expresivă"* (p. 144) sau *„o gândire adâncă părea că o coprinsese"* (p. 156). Ea ascultă *„o rugăciune divină, adâncă, tremurătoare"* (p. 148) etc., etc. Adâncimea este – ca să spunem aşa – calitatea afectului eminescian, intensitatea este cantitatea lui. Eminescu este pictorul stărilor răscolitoare, intensive: *„Ochii tăiați în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate"* (p. 35), observă scriitorul vorbind despre Dionis. Şi mai departe: *„Ochii lui cei moi şi străluciți se pierdură în acea intensivă visătorie care stă câteodată atât de bine băieților"* (p. 36). Altă dată auzim exclamația: *„Câtă intensivă, dureroasă, fără de nume fericire într-o oară de amor!"* (p. 73). Despre Cezara ni se spune: *„ea iar se lăsă amorului ei cu marea, iar surâdea în fața valurilor cu acea intensivă şi dulce voluptate"* (p. 131). Nimeni nu s-a oprit în aceeaşi măsură ca Eminescu pentru a evoca exacerbația voluptății. Scena în care Cezara îl priveşte, din ascunzişul ei pe Ieronim, aceea a primei lor îmbrățişări sunt, printre altele, de un aprig erotism. De asemeni, în evocarea eroilor săi, pictorul caracterelor şi al stărilor de adâncime n-a uitat niciodată să sublinieze în ei structura robustă şi aptă pentru voluptate.

Privind lumea, mai cu seamă sub aspectul expresiei ei morale, şi pe oameni, în stratul stărilor lor de adâncime şi intensitate, Eminescu nu putea fi un pictor al realității. Ceea ce realismul a pierdut în el, a câştigat însă fantazia avântată, meşteră a zugrăvi ficțiunea eterocosmică, peisagiul transcendent. Evocarea lunii în *Sărmanul Dionis*, insula lui Euthanasius în

Cezara sunt printre cele mai de seamă şi, în tot cazul, primele viziuni paradisiace ale literaturii noastre.[1] Artist neasemănat este apoi Eminescu în zugrăvirea vastelor perspective panoramice, a lucrurilor văzute de departe şi de sus. Iată peisagiul lunar, creat de fantazia lui Dionis: „*Înzestrat de o închipuire urieşească, el a pus doi sori şi trei luni în albastra adâncime a cerului şi, dintr-un şir de munţi, a zidit demonicul său palat. Colonade, stânci sure, streşine, un codru antic ce vine în nouri. Scări înalte coborau printre coaste prăbuşite, printre bucăţi de pădure ponorâte în fundul râpelor, până într-o vale întinsă tăiată de un fluviu măreţ, care părea a-şi purta insulele sale ca pe nişte corăbii acoperite de dumbrave. Oglinzile lucii a valurilor lui răsfrâng în adânc icoanele stelelor, încât uitându-te în el, pari a te uita în cer*" (*ibid.*, p. 65). Pasagiul continuă în fastuoasă stilizare de basm, cu flori care cântă, cu frunze îngreuiate de gândaci ca pietre preţioase, cu pânze de păianjen sclipind ca o punte de diamante azvârlite peste ape etc. Prin astfel de stilizări, fantasticul popular trece în literatura cultă, într-un moment în care niciun scriitor nu se gândise încă a-l pune la contribuţie.

Legătura care uneşte pe scriitorii „Junimei" provine nu numai din barajul pe care ei îl opun retorismului mai vechi, dar şi din contactul pe care îl stabilesc cu viaţa, cu limba şi cu inspiraţia populară. Necesitatea acestui contact, afirmată în principiu de Titu Maiorescu, este ilustrată de fiecare din scriitorii „Junimei", cu diferenţe apreciabile. Poate că nu există alt mijloc mai bun de a învedera aceste diferenţe, decât înfăţişarea modului în care ei tratează materia obştească a unui basm popular. Iată-l, de pildă, pe Eminescu scriind *Făt-Frumos din tei*. Peste materia comună şi câteva detalii stilistice ale povestirii, păstrate din arsenalul povestitorului popular, cum sunt de pildă frazele stereotipe revenind ori de câte ori anumite situaţii analogice se refac, elementele artistice

---

[1] V. şi observaţiile d-lui Mircea Eliade, în *Insula lui Euthanasius*, în *Revista Fundaţiilor*, 1 iulie 1939.

ale povestirii se dilată şi cresc mult peste nivelul obicinuit poporului. Intensitatea fastuoasă a colorii deosebeşte basmul lui Eminescu de modelul lui popular în măsura care separă un banchet princiar de un simplu ospăț țărănesc. Dar există în stilizarea eminesciană a basmului nu numai mai mult aur şi argint, mai multe pietre prețioase, nu numai o intensificare a ornamentului fabulos, dar şi o atitudine descriptivă, atentă la nuanțele aparenței şi ale expresiunii, prin care simțim lămurit că poetul a părăsit terenul propriu-zis al artei populare. Când, de pildă, Eminescu descrie, la curtea împăratului, sala *„înaltă, susținută de stâlpi şi de arcuri, toate de aur, iar în mijlocul ei stătea o mândră masă, acoperită cu alb, talgerele toate săpate din câte un singur mărgăritar mare"* (p. 7), înțelegem că poetul a dezvoltat linia populară, dar nu s-a abătut de pe direcția ei. Când însă Eminescu ne arată, vorbind despre fata babei, *„hainele ei umede de ploaie* (care) *se lipise de membrele dulci şi rotunde"* sau când notează: *„mergeau aşa de iute, încât i se părea că pustiul şi valurile mării fug, iar ei stau pe loc"*, suntem tot atât de conştienți că ne găsim în fața unei atitudini scriitoriceşti care, prin preocuparea ei de a nota senzația exactă, părăseşte de fapt sfera mijloacelor artistice populare.

Caracterizarea mijloacelor lui Eminescu n-ar fi cât de cât completă, dacă n-am vorbi şi despre ironia lui romantică, adică acea aplecare de a lua în râs lucrurile sau gândurile în fața cărora se opreşte mai întâi cu gravitate: un joc obicinuit al Demiurgului romantic, care manifestă cu această atitudine libertatea lui neîngrădită, puterea lui suverană în acțiunea de a crea şi de a distruge. Pentru ilustrarea ironiei romantice a lui Eminescu, exemplele cele mai bune sunt de căutat în acele pagini ale *Sărmanului Dionis*, unde după adâncile reflecții inițiale asupra idealității spațiului şi timpului, urmează două pagini în stil realist, cu descrierea noroioaselor străzi ale oraşului, întretăiate de accentele de ironie menite să umilească adâncile gânduri de mai înainte: *„existența ideală a acestor reflecțiuni avea de izvor de emanațiune un cap cu plete de o*

sălbăticită neregularitate, înfundat într-o căciulă de miel" (p. 34). Ploaia care cădea cu abundență inundă literalmente pe metafizician: „*Umbra eroului nostru dispărea prin șiroaiele ploii, care deteră capului său aspectul unui berbece plouat și te mirai ce mai rezistă torentelor de ploaie – hainele lui ude – sau metafizica*". Alte umbre umane trec prin tabloul neguros, femei cu fața acoperită „*asemenea zeilor întunecați din epopeile nordice*" sau bețivi – și deodată fantasticul irumpe cu violență – care „*își făceau de vorbă cu pereții și cu vântul*" (p. 35) etc. Astfel de accente alcătuiesc în *Sărmanul Dionis*, în *La aniversară*, în *Archaeus* elementul de contrast și de echilibru, în lipsa cărora comparația ar suferi de acea supratensiune, de acea exaltare a tonului de care alte pagini ale lui Eminescu, paginile *Cezarei* de pildă, nu sunt nicidecum scutite.

3. ION CREANGĂ

Cititorul lui Creangă este mai întâi izbit de mulțimea mijloacelor tipice ale prozei sale. O mare parte din energia expresivă a graiului nostru a fost pusă la contribuție în paginile *Amintirilor*, ale *Poveștilor*, ale *Anecdotelor*. Imaginile, metaforele, comparațiile lui Creangă sunt proverbe sau ziceri tipice ale poporului, expresii scoase din marele rezervoriu al limbii. S-au întocmit glosare ale lui Creangă. S-ar putea alcătui și bogatul inventar al zicerilor sale tipice, cu indicația izvorului lor folcloric și al ariei lor de răspândire, o lucrare prin care ne-am putea da mai exact seama de partea poporului nostru care vorbește prin Creangă, atunci când sub pana sa apar expresiile: „*înaintat la învățătură până la genunchiul broaștei; s-a dus unde i-a fost scris; tot îs mai aproape dinții decât părinții; îi plin de noroc ca broasca de păr; biserica-i în inima omului; ce ți-i scris în frunte ți-i pus; ne-am pus bine-rău gura la cale; las-o moartă în păpușoi; tot pățitu-i priceput; mă lăsă cu pielea goală în baltă; milă mi-e de tine, dar de mine mi se rupe inima; mi-am ținut cuvântul de joi până mai de-apoi; a fi prieten unghie și carne; a da cinstea pe rușine și pacea pe gâlceavă; ne era a învăța cum nu-i e câinelui a linge sare; na-ți-o bună, că ți-am frânt-o; ne*

ducem dracului pomană; a prins pe Dumnezeu de-un picior; o noapte nu-i legată de gard; lucrul ieşea gârlă din mânile lor; mi-a trecut ciolan prin ciolan (de oboseală)" etc., etc. Cu toate acestea, cine ar vedea în paginile lui Creangă o simplă culegere folclorică sau un medium întâmplător, prin care se rosteşte fantazia lingvistică a poporului, ar comite una din cele mai grave erori ale judecății literare. Zicerile tipice ale lui Creangă sunt mijloacele unui artist individual. Prin ele ne vorbeşte un om al poporului, dar nu un exemplar impersonal şi anonim. Mulțimea expresiilor tipice în scrisul lui Creangă zugrăveşte o natură rustică şi jovială, un stilist abundent, folosind formele oralității. Interesul estetic al cazului lui Creangă este că în el colectivitatea populară a devenit artistul individual încântat să plutească pe marile ape ale graiului obştesc. Buna dispoziție cu care foloseşte, într-o proporție voit exagerată, zicerile comune oamenilor săi din Humuleşti şi de aiurea, dovedeşte că pentru el limba, cu nesecatele ei posibilități de coloare şi umor, a încetat de a mai fi o funcțiune spontană şi inconştientă pentru a deveni un mijloc reflectat în serviciul unor scopuri artistice. Ceea ce observatorului superficial îi apare ca folclor, este de fapt creație artistică, grefată pe o înzestrare individuală, jovialitate şi vervă.

Problema stilistică pe care o impune proza lui Creangă constă din izolarea mijloacelor ei individuale, mai uşor de trecut cu vederea la el, tocmai din pricina numeroaselor elemente generale pe care le foloseşte. Care sunt aceste mijloace? Toate decurg din însuşirea precumpănitoare a artei sale orale, făcută mai mult pentru a fi ascultată, decât absorbită cu ochii în paginile unei cărți. Pentru a ilustra oralitatea artei lui Creangă, analizei i se impun mai întâi formele graiului viu: „*Ş-apoi dă, Doamne, bine; şi vorba ceea; hăt bine; ei, ei, ce-i de făcut?; scurt şi cuprinzător; haidem; de voie, de nevoie; pace bună!*" etc., apoi numeroasele onomatopei: „*hârşti; hai, hai, hai!; zvrr; huştiuluc!; fofleuchiu; popâc; zbr; durai-vurai; teleap-teleap; horp*" etc., rimele şi asonanțele strecurate în expunere, foarte numeroase în povestea lui *Harap Alb*: „*toate-*

mi mergeau după plac, fără leac de supărare; nu-i după cum gândește omul, ci-i după cum vrea Domnul; când sunt zile și noroc, treci prin apă și prin foc; vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorâlă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă; ori din târg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați; parcă-i un boț-Chilimboț-boțit; în frunte cu un ochi numai să nu fie de deochi!; taie de unde vrea și cât îi place, tu te uiți și n-ai ce face; feciori de ghindă, fătați în tindă; ce-i păți, cu mine nu-i împărți; omul are un dar și un amar; și unde prisosește darul, nu se mai bagă în seamă amarul; nici la stat, nici la purtat"[1]. Prin astfel de mijloace, Creangă restituie povestirea funcțiunei ei estetice primitive, care este de a se adresa nu unor cititori, ci unui auditor, capabil a fi cucerit prin toate elementele de sugestie ale graiului viu, cu tot ce poate transmite acesta peste înțelesul abstract al lucrurilor comunicate.

Orală este la Creangă și plăcerea pentru cuvinte, înșirate uneori în lungi enumerări fără alt scop, decât acel artistic al defilării lor cu atâtea fizionomii variate. Iată descrierea casei lui Pavăl Ciubotarul: *„Pavăl era holtei și casa lui destul de încăpătoare; lăiți și paturi de jur împrejur; lângă sobă, altul; și toate erau prinse. Iară gazda, robotind zi și noapte, se proslăvea pe cuptor, între șanuri, calupuri, astrăgaciu, bedreag, dichiciu și alte cușturi tăioase, mușcheà, piedecă, hască și clin, ace, sule, clește, pilă, ciocan, ghinț, piele, ață, hârbul cu călacan, clei și tot ce trebuie unui ciubotar" (Amintiri din copilărie*, în *Opere complete*, ed. „Cartea românească", 1938, p. 59). Iată și pe jupân Ștrul din Târgul Neamțului, *„negustor de băcan, iruri, ghileală, suliminеală, boia de păr, chiclazuri, piatră vânătă, piatra sulimanului sau piatră bună pentru făcut alifie de obraz, salcie, fumuri și alte otrăvuri" (Moș Nichifor*

---

[1] Asupra oralității lui Creangă s-au oprit mai toți criticii care au scris despre arta lui, Boutière, Călinescu și acum, în urmă, cu excelentele observații asupra rolului intonației în formulele povestitorului, d-l Vladimir Streinu, în *Revista Fundațiilor*, septembrie-noiembrie 1938.

Coțcariul, ibid., p. 102). Dar aceste acumulări verbale nu amintesc oare pe acele atât de frecvente ale lui Rabelais, care descrie de pildă costumul călugărilor din mânăstirea Thélème: *„Au dessus de la chemise vestoient la belle vasquine, de quelques beau camelot de soye. Sus icelle vestoient la verdugale, de tafetas blanc, rouge, tanné, gris etc., au dessus, la cotte de tafetas d'argent fait à broderie de fin or, et à l'aigueille entortillé, ou, scelon que bon leur sembloient, et correspondent à la disposition de l'air, de satin, damas, velours orangé, tanné, verd, cendré, bleu, jaune claire, rouge cramoysi, blanc, drap d'or, toille d'argent, de canetille, de brodure, selon les festes"*[1] etc. *(Gargantua*, I, 56, ed. Garnier, vol. I, p. 147). Rabelais este, de altfel, scriitorul străin asemănător mai mult cu Creangă, nu numai prin fabulația enormă, care face din Oşlobanu, din Gerilă, din Păsări-Lăți-Lungilă tipuri înrudite cu Gargantua şi Pantagruel, nu numai prin instinctivitatea acestor personagii, nu numai prin umorul abundent, dar şi prin oralitatea stilului, care îl determină şi pe el, pe Rabelais, să folosească larg zicerile tipice ale poporului, să cultive onomatopeia şi asonanța şi să se lase în voia unor adevărate orgii de cuvinte[2].

---

[1] „Peste cămaşă îmbrăcau un pieptar-gorset din vreun atlaz de alageà. Pe deasupra îşi puneau turnelul de lăvdan alb, roşu, tutuniu, sein ş.c.l., ce-l acopereau cu o fustă de zarpà cu ceaprazuri de aur scump şi împletite cu iglița, sau, după cum aveau chef şi corespundea cu vremea, de adamască, suvai, catifea nărămizie, cafenie, labanie, cenuşie, mehùt, şofranie, schirlată, cârmizie, albă, de seresir, camobas argintiu, baibafir ori cusută-n gherghef, după sărbătoarea ce-o prăzmuiau" (trad. Romulus Vulpescu, Ed. pt. lit. univ., Buc. 1962, p. 262) (n. ed.).

[2] Apropierea de Rabelais s-a impus de mai multe ori criticii şi ea ar putea alcătui obiectul unui interesant studiu de afinități literare, menit să lumineze mai adânc structura artistică a lui Creangă. Astfel, realismul viguros al povestitorului moldovean, în pasaje ca acela consacrat chipului în care seminariştii studiau la Folticeni, i se pare d-lui Jean Boutière *(La viet et l'oeuvre de Creangă*, Paris, 1930, p. 197, 213) că *„... aminteşte în mod singular pe acela al lui Rabelais"*. Altă dată, criticul francez remarcă *„verva*

Orală este, în sfârşit, frumoasa cadenţă, mai puţin observată, a perioadei crengiste, în care scriitorul ne oferă unul din exemplele cele mai interesante ale artei sale rafinate. Aceste perioade se pot descompune în unităţi ritmice mai lungi sau mai scurte, a căror alternanţă alcătuieşte un tablou plin de armonie opulentă şi variată. Iată analiza ritmică a unor astfel de perioade, în care membre ale perioadei de 8 – 12 (15) silabe alternează cu membre de 5 (2) – 7 silabe.

8 silabe „Dragu-mi era satul nostru
11 cu Ozana cea frumos curgătoare
8 şi limpede ca cristalul
12 în care se odihneşte cu mâhnire
6 Cetatea Neamţului,
5 de-atâtea veacuri!
9 Dragu-mi erau tata şi mama,
7 fraţii şi surorile
7 şi băieţii satului,
11 tovarăşii mei din copilărie,
12 cu cari în zilele geroase de iarnă,
11 mă desfătam pe ghiaţă şi la săniuş;
3 iar vara

---

uneori prolixă şi cam groasă, dar atât de adevărată, care te face în chip irezistibil a te gândi la verva lui Rabelais". În lucrarea sa de sinteză, d-l Bazil Munteanu *(Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, Paris, 1938, p. 68) caracterizează drept „pantagrueleşti", figurile mitologice din *Harap Alb*. În fine, în biografia sa recentă, d-l G. Călinescu *(Viaţa lui Ion Creangă*, Bucureşti, 1938, p. 341 urm.) atribuie lui Creangă *„un procedeu tipic autorilor cărturăreşti ca Rabelais, şi în linia lui ca Sterne şi Anatole France, şi anume paralela continuă, dusă până la beţie, între actualitate şi experienţa acumulată"* prin intermediul citatului, pe care Creangă îl deţine, de altfel, nu din ştiinţa cărţilor, ci din tradiţia orală. Greu se poate face totuşi o apropiere a zicerilor tipice în Creangă cu citatele umaniste, destinate la Montaigne, de pildă, să sprijine reflecţia scriitorului prin mărturii antice sau cu persiflarea citatului umanist în Rabelais. Niciodată nu apare la Creangă ceva apropiat de satira rabelaisiană a erudiţiei.

11 *în zilele frumoase de sărbători*
6 *cântând şi chiuind,*
15 *cutreieram dumbrăvile şi luncile umbroase,*
7 *prundul şi ştioalnele,*
8 *ţarinile cu holdele,*
6 *câmpul cu florile*
6 *şi mândrele dealuri,*
10 *de după care-mi zâmbeau zorile,*
12 *ân zburdalnica vârstă a tinereţii."*

*

6 *„Nu ştiu alţii cum sunt,*
2 *dar eu,*
12 *când mă gândesc la locul naşterii mele,*
12 *la stâlpul hornului unde lega mama*
10 *o sfară cu motocel la capăt,*
12 *de crăpau mâţele jucându-se cu ei,*
10 *la priciul vetrei cel humuit*
11 *de care mă ţineam când începusem*
6 *a merge copăcel,*
11 *la cuptorul pe care mă ascundeam,*
12 *când ne jucam noi, băieţii, de-a mijoarca*
10 *şi la alte jocuri şi jucării*
13 *pline de hazul şi farmecul copilăresc,*
9 *parcă-mi saltă şi-acum inima*
5 *de bucurie."*

Aceste ample structuri sonore se pot aşadar, cu uşurinţă desface în grupuri de silabe, relativ regulate atât prin numărul lor, cât şi prin alternanţa accentelor. Unele din unităţile ritmice analizate mai sus sunt versuri fără cusur. Urechea le ascultă cu încântare, chiar când ochiul le citeşte. O deosebită atenţie acordă Creangă şi sfârşitului ritmat al frazelor (clausulelor), din care spicuim în *Amintiri*: *„în zburdalnica vârstă a tinereţii"* (p. 77), *„parcă-mi saltă şi-acum inima de bucurie* (p. 35),

„şi pe băţ îşi descarcă mânia în toată puterea cuvântului" (p. 37), *„până ce nu ne zgâriau şi ne stupeau, ca pe noi"* (p. 37), *„cu un car încărcat cu lodbe de fag"* (p. 59), *„cumplit meşteşug de tâmpenie, Doamne fereşte"* (p. 61), *„c-o sărutare plină de foc"* (p. 67) etc.

Artistul se vădeşte în Creangă nu numai prin puternicul lui simţ muzical care îl făcea să-şi citească tare frazele, ca Flaubert altă dată, pentru a le proba în ritmul şi sonoritatea lor, dar şi prin puterea vie cu care îşi reprezintă scenele văzute. Darurile muzicale ale lui Creangă, de la oralitatea lui bogată în inflexiuni până la armonia perioadelor sale, a fost de altfel observată mai târziu, ca un efect al transformării conceptului poeziei, centrat acum mai cu seamă în jurul valorilor acustice ale cuvântului. Primii comentatori ai lui Creangă au fost atenţi mai mult la puterea lui de a-şi reprezenta vizual oamenii şi lucrurile observate altă dată, încât într-una din cele mai vechi caracterizări ale povestitorului, N. Iorga *(Pagini de critică din tinereţe*, p. 181) scrie: *„... ca şi poporul, călăuza şi inspiratorul lui unic, el are puţine idei abstracte în minte: icoanele, senzaţiile predomină. Memoria lui e o memorie de ordine senzaţională; el vede admirabil; faptele care trec pe dinaintea ochilor lui glumeţi îşi pun adânc pecetea în masa creierilor lui, scăldaţi de un sânge îmbelşugat în globule, şi urma lăsată nu se mai şterge niciodată. În orice moment, Creangă poate dispune de dânsa; ea, senzaţia, i se prezintă înainte cu bogăţia ei de culori şi lămurirea de contururi, gata să ieie trup sub condei."*

Adevărul este însă că Ion Creangă nu este un descriptiv colorat, în felul lui Alecsandri. Peisagiul este ca şi inexistent în paginile lui. Abia dacă putem spicui în notaţiile *Amintirilor* viziunea Cetăţii Neamţului *„îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger"* (p. 55), sau aceea a munţilor nemţeni, sfârşind în alegorie: *„urieşii munţi, cu vârfurile ascunse în nouri, de unde purced izvoarele şi se revarsă pâraele cu răpejune, şoptind tainic în mersul lor neîncetat, şi ducând poate cu sine multe, multe patimi şi ahturi omeneşti, să le înece în*

Dunărea măreață" (p. 81). Astfel de popasuri contemplative sunt însă rare în opera lui Creangă. Mai ales se oprește el pentru a zugrăvi pe omul fizic, pe Davidică, de pildă, flăcăul de munte al cărui portret însumat din comparații și epitete generale rămâne totuși în amintire, cu a lui *„barbă în furculiță și favorite frumoase; cu pletele crețe și negre ca pana corbului; cu fruntea lată și senină, cu sprincenile tufoase; cu ochii mari, negri ca murele și scânteitori ca fulgerul; cu obrajii rumeni ca doi bujori; nalt la stat, lat în spete, subțire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn, ușor ca o căprioară și rușinos ca o fată mare"* (p. 61). Epitetul lui Creangă va fi totdeauna general și valoarea picturilor lui nu trebuie căutată în vrăjirea aspectelor strict individuale ale lucrurilor și oamenilor, cât evocarea scenelor de mișcare, în care fraza musculoasă, bogată în verbe, operează adevărate minuni. În această privință, se pot alege în *Amintiri* sau în *Povești* descrieri dintre cele mai vii, fie că evocă jocul copilului călare pe bățul său *„pe care aleargă cu voie bună, și-l bate cu biciul, și-l strunește cu tot dinadinsul, și răcnește la el din toată inima, de-ți iè auzul; și de cade jos, crede că l-a trântit calul, și pe băț își descarcă mânia în toată puterea cuvântului..."* (pp. 36–37); fie că învie scena de o mare intensitate dinamică a fugăririi copilului de către mătușa Mărioara, pasaj în care lipsa pe-alocuri a predicatului nu slăbește cu nimic caracterul foarte activ al descrierii: *„și nebuna de mătușa Mărioara, după mine; și eu fuga iepurește prin cânepă și ea pe urma mea, până la gardul din fundul grădinii, pe care neavând vreme să-l sar, o cotigeam înapoi, iar prin cânepă, fugind tot iepurește, și ea după mine până-n dreptul ocolului, pe unde-mi era iar greu de sărit; pe de laturi iar gard; și hârsita de mătușă nu mă slăbea din fugă nici în ruptul capului! Cât pe ce să puie mâna pe mine. Și eu fuga, și ea fuga, și eu fuga, și ea fuga"* etc. (pp. 42–43); fie că în *Harap Alb* evocă pe Gerilă și întreaga înconjurime la apropierea lui, cu o mare putere de diferențiere a unor verbe apropiate ca înțeles: *„Nu era chip să te apropii de dânsul, că așa tremura de tare de parcă-l*

zghihuia dracul. Şi dacă ar fi tremurat numai el, ce ţi-ar fi fost? Dar toată suflarea şi făptura de prin prejur îi ţineau hangul; vântul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele ţipau, vreascurile ţiuiau şi chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară veveriţele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii şi plângeau în pumni blăstămându-şi ceasul în care s-au născut" (p. 230). În aceeaşi linie plină de viaţă şi de mişcare stă scena încăierării între Pavel şi Ion şi atâtea altele din *Amintiri* sau din *Poveşti*, rămase în memorie cu pecetea lucrurilor trăite.

Unic prin geniul lui oral, Creangă apare, prin neasămănata lui putere de a evoca viaţa, un scriitor din linia realismului lui Negruzzi, rămânând un reprezentant tipic al „Junimii", prin acea vigoare a conştiinţei artistice care îl uneşte aşa de strâns cu Maiorescu şi cu Eminescu, bucuroşi din primul moment a fi ghicit în el o conştiinţă înrudită.

4. ION SLAVICI

Ion Slavici introduce oralitatea populară în scrierile sale înaintea lui Creangă. În *Popa Tanda*, care apare în 1874, prin urmare cu un an mai înainte de *Soacra cu trei nurori*, prima povestire a lui Creangă, și cu șapte ani mai devreme decât *Amintirile* aceluiași, întâmpinăm formele orale și zicerile tipice care alcătuiesc pecetea stilistică a povestitorului moldovean: *„Pe părintele Trandafir să-l țină Dumnezeu! Este om bun; a învățat multă carte și cântă mai frumos decât chiar și răposatul tatăl său, Dumnezeu să-l ierte! și totdeauna vorbește drept și cumpănit ca și când ar citi din carte... Mult s-a ostenit părintele Trandafir în tinerețea lui. Școlile cele mari nu se fac numai iac-așa, mergând și venind. Omul sărac și mai are, și mai rabdă... Minunat om ar fi părintele Trandafir, dacă nu l-ar strica un lucru. Este cam greu la vorbă, cam aspru la judecată: prea de-a dreptul, prea verde-fățiș" (Nuvele,* vol. I, ed. a VII-a, 1938, pp. 7–8). Pentru desăvârșita stăpânire a acestei unelte stilistice îi lipsește însă lui Slavici jovialitatea și verva lui Creangă. El întrebuințează de altfel oralitatea populară nu ca un mijloc permanent al manifestării sale, ci ca un instrument în vederea picturii mediului rural. Astfel, chiar în cuprinsul nuvelei *Popa Tanda*, când, după ce evocase

împrejurările din Sărăceni, ajunge să împingă în primul plan al povestirii pe preotul însuşi, istorisirea continuă din punctul acestuia de vedere şi cu mijloacele stilistice ale unei adevărate predice preoţeşti: „Sfânta Scriptură *ne învaţă, că întocmai precum plugarul trăieşte din rodul muncii sale, şi păstorul sufletesc, care slujeşte altarului din slujba sa, de pe altar să trăiască. Şi părintele Trandafir şi într-asta era credincios către Sfânta Scriptură; el totdeauna a lucrat numai pentru povăţuirea sufletească a poporenilor săi, aşteptând ca aceştia, drept răsplată, să se îngrijească de traiul lui zilnic*" etc. *(ibid.*, p. 17). Este în această variere a tonului o dovadă de plasticitate pe care trebuie să i-o recunoaştem cu toată hotărârea lui Slavici.

Ceea ce apare nou şi fără asemănare în epoca începuturilor lui este analiza psihologică pe care Slavici o practică într-un limbaj abstract: „*Ca îndeobşte oamenii, părintele Trandafir niciodată nu şi-a dat seamă despre cele ce făcea. Era preot şi era bucuros. Îi plăcea să cânte, să citească* Evanghelia, *să înveţe creştinii, să mângâie şi să dea ajutor sufletesc celor rătăciţi. Mai departe nu se gândea. De s-ar fi întrebat cândva dacă cuprinde el şi înalta sfinţenie, tainicul înţeles al chemării sale, ar fi râs poate în tăcere de toate acele, pe care omul numai în momentele grele le pricepe*" etc. *(ibid.*, p. 16). Rareori se ridică Slavici peste cenuşiul acestui limbaj: „a da ajutor sufletesc celor rătăciţi... tainicul înţeles al chemării... momentele grele" şi atâtea alte expresii din aceeaşi categorie uzată, câte se pot spicui în paginile sale. Dar cu aceste mijloace sărace izbuteşte Slavici să dea personagiilor lui o viaţă interioară, surprinsă într-o adâncime care nu-l ispitise niciodată pe Creangă. Povestitorul vedea oamenii lui dinlăuntru, în sentimentele sau în crizele lor morale, ba chiar în procesele lor intelectuale, ca în cazul neuitatului Budulea, care descopere înţelesul, mecanismul şi foloasele scrisului şi ale cititului: „*Budulea asculta cu mare băgare de seamă, deşi nu înţelegea nimic. Dar, după ce s-a văzut singur, el a luat plumbul şi a început să înveţe a-şi scrie numele. L-a scris o*

dată, l-a scris de două, de zece, cu atât mai bine înțelegea că se poate să înțeleagă și altul ceea ce scrie, pentru că de câte ori suna într-un fel el scria aceeași slovă. El a luat apoi caietul lui Huțu și cu mare părere de bine a văzut că slovele pe care le-a scris sunt și în caiet. Acu parcă înțelegea că este cu putință ca unul să citească ceea ce au scris alții, fiindcă toți cărturarii scriu într-un fel. Dar tocmai pentru aceea iar îl cuprinse amețeala. Această înțelegere între un număr nesfârșit de oameni îi părea un lucru mai presus de închipuirea omenească. Era dar cu putință ca ceea ce a scris unul acum o sută de ani, alții să citească astăzi? La asta nu s-a gândit niciodată. Era cu putință ca doi oameni care nu se pot înțelege prin grai viu, să se înțeleagă în scris, și dacă ungurul ori neamțul nu știe românește, el nu are decât să scrie, pentru ca să-l înțeleagă ce vrea să zică?" (Ibid., pp. 117–118).

Când însă moralistul și logicianul privește la spectacolul lumii externe, pana sa devine mai puțin ingenioasă. Descrieri ca acelea care aștern notații, precum: *„nu e însă negură; cerul e senin; vântul se mișcă leneș în răcoarea dimineții"* (p. 49), nu sunt ale unei imaginații înzestrate. Scriitorul reintră, așadar, în sine și mișcarea aceasta este atribuită personagiilor lui, pentru că scriitorul o trăise adeseori el însuși: *„Luna plină grăbea repede spre un nour rătăcit; el o urma cu privirea, iară când luna nu se mai văzu decât în mărginile argintate ale nourului, el închise ochii, ca mai bine să vadă icoanele ce se dezveleau din sufletul său, părându-i ca niște vedenii fără trup, care se leagănă în văzduh"*. La drept vorbind însă nu icoane se năzare ochiului său lăuntric, ci șirul gândurilor prinse în latura lor lipsită de amintirea sensibilă: *„Așa se năștea un gând pe altul în sufletul lui; intra tot mai adânc în această lume, până nici nu mai știa dacă se află aici ori colo (ibid.*, p. 55).

Imaginația lingvistică a lui Slavici este deopotrivă cu fantazia lui vizuală. Puține cuvinte îi stau la dispoziție, cu toate împrumuturile pe care se întâmplă a le face zicerilor populare. În genere el evită însă cuvântul particular. Nici

provizia de termeni ai regiunii în care copilărise şi din care păstra atâtea amintiri, nici îndeletnicirile oamenilor de pe-acolo nu îmbogăţesc vocabularul lui. Claritatea fiind ţinta pe care o urmăreşte mai adesea, Slavici va întrebuinţa de preferinţă cuvântul general, repetându-l ori de câte ori va fi nevoie, chiar înlăuntrul aceloraşi fraze, fără să se lase stânjenit de ucigătoarea monotonie care rezultă. Astfel ni se povesteşte că Huţu voia s-o „prindă" pe Lina, în timp ce toată lumea râdea că nu putea s-o „prindă", după cum Venturia nu putea s-o „prindă" niciodată, în timp ce pe Mili o „prindea" pe loc (p. 139). Creangă ar fi găsit aci patru cuvinte deosebite sau ar fi variat termenul propriu prin metafora lui. Slavici se mulţumeşte însă cu un singur termen general. Paginile lui ne prezintă la fiece pas exemple de aceeaşi categorie, pe care modestia conştiincioasă a scriitorului n-a căutat nicidecum să le înlăture cu prilejul numeroaselor reeditări ale operelor sale.

5. I. L. CARAGIALE

Printr-o diferențiere individuală, proprie creației de geniu, realismul povestitorilor români din veacul al XIX-lea atinge neașteptata lui plenitudine în opera lui I. L. Caragiale. Din punctul de vedere al istoriei literare, autorul *Momentelor* se găsește deci în succesiunea unui Costache Negruzzi sau N. Filimon. Pictura mediului contemporan, a omului care îl reprezintă și a chipului în care el se mișcă și vorbește alcătuiesc obiectul artei lui I. L. Caragiale. Desigur, în timpul bogatei sale cariere, Caragiale depășește de câteva ori cadrele realismului. Totuși, pentru fixarea momentului său literar, este necesară raportarea lui la toți acei înaintași care, înaintea lui și cu mijloace pe care abia el trebuia să le desăvârșească, au încercat o artă ancorată în categoria „adevărului". În vederea împlinirii programului său, Caragiale a înțeles că trebuie să se elibereze de directivele retoricei clasice, care continua să înlănțuiască nu numai pe scriitorii militanți din prima jumătate a veacului, dar și pe unii din scriitorii apreciați ai timpului său. Propriile lui săgeți împotriva retoricei clasice amintesc pe acele azvârlite de Titu Maiorescu; iar supunerea lui la obiect, echilibrul mijloacelor sale, scrupulul conștiinței sale artistice îndreptățesc alăturarea lui de ceilalți scriitori

ai „Junimei". Ironia însăşi era o unealtă mult experimentată de vestita societate literară, pe care o înveselise umorul lui Creangă, dar care acum se exercita cu o armă ascuţită adeseori în propriul ei arsenal.

Antiretorismul lui Caragiale este o atitudine conştientă. În *Câteva păreri* (1896), adevărată artă poetică a marelui scriitor, sunt notate directive şi principii în legătură cu esenţa operei literare şi cu fenomenul stilului, pe care un studiu ca al nostru nu le poate trece cu vederea. Întocmai ca Goethe, altădată, Caragiale ştie să deosebească între „stil şi manieră". „*Între stil şi manieră,* scrie Caragiale, *este aceeaşi deosebire ca între organismul necesar al fiinţei vii şi structura voită a lucrului artificial" (Opere,* vol. III, ed. Paul Zarifopol, p. 61). Ilustrarea principiului face necesară comparaţia dintre *Hernani* al lui Victor Hugo şi *Othello* al lui Shakespeare. În opera lui Hugo, „discursuri academice", „blesteme retorice" oraţiuni kilometrice. Dincolo, la Shakespeare, replica rapidă şi plină de miez, dictată cu necesitate de pasiunea momentului. Când Othello crede a fi descoperit vinovata legătură de dragoste dintre Desdemona şi Cassio, el nu găseşte să spună decât aceste cuvinte: „Cum să-i omor?" „*Căci, din două una,* raţionează Caragiale, *ori* (Othello) *e în adevăr gelos până la cumplita crimă, şi atunci n-are vreme să mai ţină discursuri, şi mai cu seamă kilometrice, şi încă în versuri distilate; ori, dacă le ţine, şi-a scos tot focul de la inimă, şi n-are să se mai potrivească, la urmă, crima de loc. Prin urmare, ori crimă fără discurs, ori discurs fără crimă. Othello, deşi «turc stupid», o ştie bine aceasta şi, fiindcă lui crima îi trebuie, renunţă la discurs, şi foarte cuminte face" (ibid.,* p. 60). Iată ceea ce nu înţelesese Hugo: caracterul manierat al intervenţiei retorice, adăugată în chip artificial întregului care îşi pierde astfel spontaneitatea şi necesitatea sa de organism viu. Dacă Hugo şi, împreună cu el, atâţi alţi scriitori, mari sau mici, au putut cădea în această eroare, lucrul se datoreşte străvechei iniţieri retorice, propagată prin şcoalele noastre. „*A! sfântă retorică!* exclamă Caragiale. *Cu multă pietate*

mi-aduc aminte de savantul Cours français de Rhéthorique, *prima țâță de la care am supt laptele științei literare" (ibid.*, p. 64). Într-un astfel de curs se putea afla că stilurile sunt închegări fixe și codificate, capabile a fi propuse alegerii noastre, ca orice lucru gata făcut înainte de a apărea noi. Străvechea înțelepciune retorică ne învață că există stiluri clare și concise, pompoase și ușoare, mărețe, simple și sublime, patetice, largi, ornamentate și înflorite. Ar fi destul deci să-ți alegi stilul operei tale pentru a găsi, sub rubrica respectivă, normele care ți-l garantează. Cât despre materialul diverselor stiluri, vechea retorică recomanda de asemeni tropii sau figurile, clase generale de expresie, a căror folosință împrumută neapărat agrement și distincție vorbirii. Față de acest mod de a înțelege fabricatul literar, atins de indelebila marcă a manierismului, conștiința de om modern a lui Caragiale îl face să priceapă ceea ce este absolut individual în fenomenul stilului, ca în oricare altă manifestare a vieții. Nu există, așadar, mai multe feluri de stil și nici formule generale, la care acestea pot fi reduse. Există numai un fel de stil: „stilul potrivit", haina unică a trupului individual care trebuie învestmântat. Unicitatea absolută a stilului, cu neputință de convertit în formulă generală și de întrebuințare obștească, rezultă din aceea că, privit în esența lui, stilul este produsul acordării a două ritmuri, a ritmului în care se desfășoară spectacolul lumii pentru sufletul nostru și a ritmului în care, prin creația de artă, sufletul nostru îi răspunde: *„Ritmul – iată esența stilului"*.Potrivirea acestor două mișcări este un rezultat extrem de delicat, efectul unui echilibru foarte labil. Scriitorii trecuți prin școala retorică îl strică adeseori, când în loc să asculte mișcarea vieții, pentru a-i potrivi melodia în acompaniament, recurg la vreuna din categoriile generale ale manualelor.

Caragiale a folosit de câteva ori în chip ironic categoriile retoricei clasice. În *Două loturi*, când Eleutheriu Popescu crede a fi găsit biletele de loterie, îndelung și cu deznădejde căutate, autorul intervine patetic: *„Toți zeii! toți au murit! toți mor! numai Norocul trăiește și va trăi alături cu Vremea,*

nemuritoare ca și el!... sunt aci!... aci biletele!... aci era soarele strălucitor, căutat atâta timp orbește pe-ntuneric! D. Lefter e liniștit – acea liniște a mării, care înțelenită, în fine, vrea să se odihnească după zbuciumul unui năprasnic uragan: fața ei este senină, fără creț, pe când în fundu-i zac atâtea sfărâmături de corăbii înghițite pe de-a pururi înainte de a fi putut ajunge la liman" (*Opere*, I, p. 160). Procedeul, cuprinzând invocația patetică, aluzia mitologică, solemna comparație consacrată, este folosit cu intenție vădită de a-l compromite, prin aplicarea lui la o împrejurare trivială. Saltul din registrul realist în acel retoric este manifestarea atitudinii ironice a scriitorului față de unele din procedeele tradiționale ale literaturii. Și pentru a nu mai lăsa nicio îndoială în această privință, sfârșitul nuvelei notează: „*Dacă aș fi unul din acei autori cari se respectă și sunt foarte respectați, aș încheia povestirea mea astfel... Au trecut mulți ani la mijloc. Într-un târziu, cine vizita mânăstirea Țigănești putea vedea acolo o maică bătrână, oacheșe, înaltă și uscată ca o sfântă, cu o aluniță mare păroasă d-asupra sprâncenei din stânga și cu privirea extatică...*" Urmează, împreună cu manierata evocare a celor doi eroi ai dramei, aceea a nevinovatelor lor manii. „*Dar... fiindcă nu sunt dintre acei autori,* încheie Caragiale, *prefer să vă spun drept: după scandalul de la bancher, nu știu ce s-a mai întâmplat cu eroul meu și cu madam Popescu*" (*ibid.*, p. 163). Caragiale declară deci a nu dori să facă parte dintre „autorii care se respectă și sunt foarte respectați". El renunță cu dragă inimă la beneficiile patosului retoric, în faldurile căruia atâți scriitori ai tradiției clasice se învestmântau ca într-o haină a demnității. Renunțând la patosul retoric, ironistul Caragiale atinge însă un alt patos, pe acel al lucidității și al adevărului, mai vrednic a fi râvnit în noua constelație a realismului european.[1]

---

[1] Pentru folosința ironică și antiretorică a comparației nobile v. și pasajele din *High-Life*: „*S-a petrecut până la șapte dimineața, când aurora cu degetele ei de roză a venit să bată la ușa orizontului și să stingă cu*

Caragiale nu cultivă ceea ce am văzut că se putea numi, sub pana primilor realişti, portretul fizic şi moral al omului. În *Câteva păreri*, ironia sa se îndreaptă nu numai împotriva manierismului retoric, dar şi împotriva aşa-numitei „analize psihologice" *(Opere*, III, p. 73). Incisivul şi, pe alocuri, adâncul psiholog Caragiale crede a se putea dispensa de mijloacele analizei psihologice. Prezentarea faptului nud şi a vorbei izvorâte din necesitatea situaţiei i se par scriitorului mijloace literare de o eficacitate superioară. „*Dar atunci*, întreabă presupusul contrazicător al lui Caragiale, *vrei să reduci nuvela la proporţiile unui simplu fapt divers de ziar, şi romanul la forma strictă a unui raport de agent poliţienesc!*" „*Ba nicidecum*, i se răspunde, *dar plimbă-mă pe mare la vreme şi cu socoteală. Toate priveliştile mării şi toată banala d-tale ingeniozitate de a-mi compara chinul sufletului omenesc cu al talazurilor îţi sunt gratuite şi mie chiar nule. Eu voi s-auz pocnetul paharului spart în capul lui Paul...*" Adevărul este, pentru realist, senzaţie; în timp ce pentru clasic el era idee. Senzaţia în locul ideii, prezentarea directă în locul analizei psihologice dau măsura schimbării conştiente de poziţie pe care o operează Caragiale.

Renunţând la portretul moral şi la despicarea complexelor sufleteşti, Caragiale nu foloseşte mai mult nici aşa-numitul portret fizic. Rareori întâlnim evocarea aparenţei umane, ca în *Păcat*: „*Un băietan voinic – barba de-abia-i mijeşte, şi sub căciula de oaie părul creţ şi des... şi nişte ochi blânzi*" (I, p. 22). În schimb, ceea ce notează Caragiale, cu o insistenţă care trebuie neapărat reţinută, este reacţia fiziologică, vaga senzaţie organică, cenestezia eroilor. Când băietanul din *Păcat* înţelege

---

privirile ei lumina petroleului, amintind infatigabililor dănţuitori că trebuie, cu regret, să se despartă" (*Opere*, I, p. 209). „*Aurora cu degetele ei de roză*"... este o imagine homerică, filtrată prin clasicismul francez. Caragiale o întrebuinţează cu ironie. Personajul caragealian, Edgar Bostandaki, adept al canoanelor clasice, compară însă cu toată seriozitatea pe frumoasa doamnă Athenaïs Grégoraschko cu *divina Hebe (ibid.*, p. 211).

că a fost remarcat de fata din vecini: *„Trupul tânăr se simţi furnicat din creştet până-n tălpi de un fior fierbinte... Căldura toată i se urcă la frunte"* (I, p. 23). Iar când imboldul iubirii creşte în el: *„Flăcăul îşi umflă pieptul, întinzându-şi braţele amorţite de friguri până-i trosnesc încheeturile"* (I, p. 24). Somnul îl cuprinde târziu: *„Se trânteşte pe brânci în pat, îşi reazimă inima, în care simte o strânsoare nedefinită, pe mâna dreaptă, şi pe cea stângă fruntea caldă"* (I, p. 25). Când pătrunde, în fine, în apartamentele iubitei: *„aude urechile cum îi ţiuiesc de tare şi simte genunchii părăsindu-l"* (I, p. 26). În *O făclie de Paşte,* Leiba Zibal adoarme: *„Foarte trudit, omul îşi încolăceşte braţele pe masă şi-şi aşează pe dânsele capul, care-i arde tare. La căldura soarelui de primăvară, care începuse să încingă faţa mlaştinilor, o moliciune plăcută cuprinse nervii omului"* (I, p. 57). Când teroarea pune stăpânire pe hangiu: *„Buzele lui Leiba, fripte de friguri, urmau machinal gândul tremurând repede. O scuturătură puternică îl apucă dintre spete"* (I, p. 61). Iar când ameninţarea devine imediată: *„Leiba simţi că i se sting puterile şi se aşeză la loc pe prag"* (I, p. 62). Numeroase sunt notaţiile fiziologice în povestirea *În vreme de război*. Teroarea hangiului Stavrache este evocată cu amănunte culese din câmpul modificărilor organice: *„Hangiul deschise gura mare să spună ceva, dar gura fără să scoată un sunet nu se mai putu închide; ochii clipiră de câteva ori foarte iute şi apoi rămaseră mari, privind ţintă, peste înfăţişarea aceea, în depărtări neînchipuite; mâinile voiră să se ridice, dar căzură ţepene de-a lungul trupului"* etc. (I, p. 179). Iar când fratele pierdut de mult reapare ca o întrupare a visurilor lui de groază şi îi oferă să bea: *„Stavrache luă paharul; îl duse spre gură, dar gura rămase-ncleştată, tremurând şi, ca şi cum ar fi băut, deşertă paharul peste bărbie pe sân"* (I, p. 180). În povestirea *La conac* ni se prezintă cu ocazia călătorului care întrupează, fără îndoială, ispita diavolească, schiţa unui portret fizic: *„Călătorul după chip şi port e un negustor, vreun orzar ori cirezar, de cari umblă prin sate după daraveri; un roşcovan grăsuliu, cu faţa vioaie; cârn şi*

pistrui; dar om plăcut la înfățișare și tovaroș glumeț; numai atâta că e șașiu..." Dar pentru că simplul portret fizic nu i se pare suficient lui Caragiale, el adaugă îndată notația reacției fiziologice pe care o produce vederea ciudatului călător, ca un element care acordă un mare spor de viață imaginii. Cu privirea sa crucișe, „*când se uită drept în ochii tânărului, îi face așa ca o amețeală, cu un fel de durere la apropierea sprâncenelor*" (I, p. 220). În *La hanul lui Mânjoală*, rătăcirea prin noapte este redată mai cu seamă prin elementele acompaniamentului organic: „*Frigul ud mă pătrundea; simțeam că-mi îngheață pulpele și brațele. Mergând cu capul plecat ca să nu mă-nece vântul, începui să simt durere la cerbice, la frunte și la tâmple ferbințeală și bubuituri în urechi. Am băut prea mult! m-am gândit eu, dându-mi căciula mai pe ceafă și ridicându-mi fruntea spre cer. Dar vârtejul norilor mă amețea; mă ardea sub coastele din stânga. Am sorbit în adânc vântul rece, dar un junghiu m-a fulgerat prin tot coșul pieptului de colo până colo. Am plecat bărbia. Căciula parcă mă strângea de cap ca o menghinea; am scos-o și am pus-o pe oblânc... Mi-era rău... N-am făcut bine să plec!*" (I, p. 144). În *Două loturi*, după prima zi a infructuoasei căutări a biletelor: „*D-l Lefter a căzut pe o canapea sfărâmat de oboseală; a simțit că i se taie încheieturile și așa, un fel de slăbiciune la lingurea, parcă-l lua o apă; a moțăit de câteva ori ș-a adormit*" (I, p. 150). Când coana Lucsița în *La Moși* se întremează, printr-o băutură răcoritoare, din sfârșeala pe care i-o provocase oboseala și căldura anotimpului, Caragiale notează: „*În câteva clipe, moașa Lucsița s-a simțit rentremată: sfârșeala și acel sentiment de pierzare, care-i vine omului când simte un gol de haos la lingurea, au dispărut cu desăvârșire*" (I, p. 279). Atâtea exemple sunt suficiente pentru a spune că I. L. Caragiale vede adeseori omul dinlăuntru, în planul modificărilor organice și a acompaniamentului lor afectiv. Nu s-ar putea spune că oamenii lui Caragiale n-au o viață interioară. De câteva ori, scriitorul a înviat ființe abisale, singuratici pierduți în gândurile și teoriile lor. În pictura internă a omului,

Caragiale se oprește însă, în prima etapă, la planul organic. Este, desigur, aci, o normă a naturalismului european, care, cu zugrăvirea ființei fiziologice, a introdus o nouă categorie literară, dar și satisfacerea acelei nevoi de puternice senzații directe, în care Caragiale afirma unul din principalele puncte ale esteticii sale.

Dincoace de senzația organică, mai sus, în planul gândurilor și simțirilor care-i traversează personagiile, Caragiale oprește de asemeni notația sa, fără a întreprinde propriu-zis o disecție psihologică, adică o operație intelectuală care menține distanța dintre scriitor și complexul sufletesc supus scalpelului său. Pătrunzând în actualitatea sufletească a unora din personagiile carageliene, nu suntem obligați să ne reprezentăm pe autorul care o reflectă. Distanța dintre acesta și oamenii pe care-i zugrăvește este suprimată, prin fuziune simpatetică, încât viața interioară a acestora nu este „oglindită", ci „produsă". Ideile și sentimentele oamenilor nu ne apar din perspectiva scriitorului, ci din aceea a eroilor. Nu ascultăm pe autor vorbindu-ne, ci „vedem" oarecum personajele gândind și simțind. Stilul lui Caragiale, în aceste împrejurări, nu este deci „explozitiv", ci „simpatetic". Iată, de pildă, pe băietanul din *Păcat* consumându-se de dragoste și așteptare: „*Trei nopți de pândă... patru... cinci... și tot atâtea zile mai grele ca nopțile; ceasuri de cursuri și de meditații... zgomotul camarazilor; neputința de a sta singur cu închipuirea lui... și frigurile... și ferestrele tot închise... și perdelele veșnic lăsate*" (I, p. 25). Stările interioare, notate în discontinuitate, ca tot atâtea creste săltate din obscurul fluid lăuntric, nu sunt interpretări ale autorului. Nu autorul ne grăiește prin el, ci ele grăiesc prin glasul simpatetic al autorului. În *O făclie de Paște*, poate singura nuvelă în care Caragiale a ținut să trateze „un caz" sufletesc, după maniera naturalismului psihologic, așa-numitele „analize" sunt atribuite unor personaje secundare, studenți care se întrețin, în fața lui Leiba Zibal, despre împrejurări uluitor de asemănătoare cu ale lui. Când scriitorul însuși apare în scenă, el n-o face pentru a comenta, ci pentru a transcrie: „*Hangiul, posomorât,*

se puse să rumege în minte tot ce auzise... În tăcerea nopții, pierduți în întuneric, un bărbat, două femei și doi copii fragezi, smulși fără veste din brațele binefăcătorului somn de mâna fiarei cu chipul omenesc și jertfiți unul câte unul... Țipetele nebune ale copilului retezate de junghiul care-i despică pântecele... Gâtul spart de secure, prin deschizătura căruia iese, după fiece gâlgâitură de sânge, o horcăială surdă..." etc. (I, p. 61). Și reveria lugubră se continuă după ritmul ei propriu, fără altă amintire a prezenței povestitorului decât felul caracteristic al vocabularului său: „*copiii jertfiți unul câte unul... brațele binefăcătorului somn... țipetele nebune*" etc. Caragiale transcrie de data aceasta cu propriile lui cuvinte. Când scriitorul este el însuși subiectul activ al povestirii, ca în *Grand Hotel Victoria Română*, notația discontinuă a vieții interioare, în stil simpatetic, se produce, fără ca sentimentul unei divergențe între materia și expresia transcrierii să mai poată apărea: „*Zece ceasuri... Să mă culc... Las ferestrele deschise și lumânarea aprinsă și mă așez în pat... Mă doare capul... Băiatul cu prăjitura... Ce ochi! Oare să fi existând deochiul? ... Un neastâmpăr nesuferit îmi furnică din talpă până-n creștet... Insecte!... Iute jos din pat!... Iau lumânarea să văd de aproape!...*" etc. (I, p. 76). Alteori, în fine, scriitorul transcrie gândurile și sentimentele personagiilor, dar nu cu propriile lui cuvinte, ca în exemplul de mai sus, ci cu propriile cuvinte ale personagiilor. Apare atunci așa-numitul „stil indirect liber", efect stilistic foarte răspândit la scriitorii naturaliști ai veacului trecut și pe care Caragiale – pare-se – îl introduce în literatura noastră. Iată, de pildă, în nuvela *Păcat* momentul în care cei doi vechi prieteni, preotul și primarul, stau de vorbă despre lucruri privindu-i de aproape: „*Steteau aci față-n față cei doi bătrâni și buni prieteni, dar era atât de nemăsurată depărtarea dintre ei! Și aceasta reduce pentru Cuțiteiu la proporții ce nici nu mai merită socotite, spaimele părintelui. La urma urmelor, ce lucru mare și grozav?... E ceva să se-ntâmple mai ales și mai lesne?... Ce? Se iubesc doi oameni tineri... Ei! Ș-apoi?... Lumea nu e?...*" (I, p. 40).

Autorul povestește cum se desfășoară convorbirea dintre cei doi prieteni, dar, de la un moment dat, propriile cuvinte ale unuia din personagii apar în narațiunea autorului. Cuvintele: *„La urma urmelor, ce lucru mare și grozav?"* etc. nu sunt ale lui Caragiale, ci ale lui Cuțiteiu. Altădată, criza sufletească a Ilenei, personagiu al aceleiași nuvele, nu ne este prezentată în referatul scriitorului, ci în propria vorbire internă a personagiului: *„Oricât era de tânără Ileana, înțelesese că taică-său citea în sufletul ei tot așa de bine ca-n cărțile lui de la biserică... Dacă-i așa, care va să zică știe și el... Ș-apoi?... să știe! Cine ce treabă are?... Frică?... de cine?... de ce?... de Matache?... tontul?... cârpa?... O să-l lase și pace bună: trai cu de-a sila nu se poate"* etc. Când însă monologul interior încetează, referatul evocator al autorului reintră în drepturile sale: *„Și cu mâinile înfipte în păr, femeia își legăna ca de durere capul frumos într-o parte și-n alta..."* (I, p. 47). În nuvela *În vreme de război*, scriitorul ne înfățișează meditația solitară a hangiului, d-l Stavrache: *„Pe când d-l Stavrache își ridica așa de sus interesanta-i clădire de ipoteze, iacată altă scrisoare: e tot de la Turnu-Măgurele – de astădată însă e slovă străină... Slovă străină!...Ei! lucru dracului!"* (I, p. 170). Cuvintele: „slovă străină" apar de două ori, dar întâia oară ele aparțin autorului, a doua oară personagiului său, evocat în chipul caracteristic al vorbirii sale, prin efectul stilului indirect liber.

Stilul simpatetic și cel indirect liber sunt oarecum treptele care conduc în centrul însuși al artei scriitoricești a lui Caragiale. Ele sunt modalitățile tehnice ale unui scriitor care își vede și își aude eroii, care nu poate să scrie despre ei decât privindu-i și ascultându-i, făcându-i să se miște și să grăiască. De aceea toată arta lui Caragiale tinde către prezentarea directă a omului. Dar cum autorul *Momentelor* nu este un descriptiv, un ochi plastic, amator de amănunte concrete și de colori vii, viziunea omului este în proza lui efectul chipului în care omul vorbește și este ascultat. Nimeni înaintea lui, numai Creangă în același timp cu el, destui de puțini după dânșii, au fost

scriitorii care au adus în notarea graiului viu aceeaşi preciziune a auzului, aceeaşi intuiţie exactă a sintaxei vorbite, a vocabularului şi a inflexiunilor care ne uimesc în proza lui Caragiale. Recitiţi oricare din paginile lui Caragiale, adevărul vorbirii este izvorul încântării mereu reînnoite pe care o sorbim din ele. Omul nu monologhează însă în paginile acestea. Vorbirea lui este o întrebare sau un răspuns. Oamenii lui Caragiale se găsesc totdeauna în acţiune, în acţiunea orală, adică în dialog. Reflectând, ca de atâtea ori, la condiţiile artei sale, Caragiale scrie la începutul schiţei *Amici*: „*Cititorul mă va erta că nu dau nicio indicaţie de ton, de acţiune şi de gamă temperamentală în tot decursul dialogului – indicaţie atât de necesară pentru citire caldă – şi va suplini însuşi cu imaginaţia această lipsă*" (I, p. 225). Preocuparea de a sprijini textul dialogat, prin indicaţii asupra tonului, acţiunii, gamei temperamentale, este a dramaturgului. Şi Caragiale este poet dramatic până şi în cea mai sumară dintre schiţele lui. Dar cum perfecţiunea unui text dramatic este să facă inutile indicaţiile închise de obicei între paranteze, prin însăşi evidenţa constrângătoare a adevărului vorbirii, Caragiale se poate lipsi, şi în schiţa *Amici* şi în oricare din paginile sale, de orice comentariu propriu asupra tonului şi acţiunii. Iată o pagină mai puţin cunoscută, smulsă din povestirea cu elemente alegorice *Ion*. Eroul este un nonconformist, un încăpăţânat care îşi susţine oricând părerea, împotriva obştei coalizate contra lui:

„– *Ia, ascultă, măi băiete, a zis unul de la masă, are dreptate dumneaei: dacă place la toată lumea, ce te amesteci tu?... ce-ţi pasă ţie?*

– Cum o să placă, nene, săracul de mine?... măgar! din gură! «Carnavalul de Venezia!» cu variaţiuni!!!

– Dacă le place, mă! n-auzi?

– Ia m-ascultă şi pe mine, flăcăule, zice altul mai dârz, pierzându-şi răbdarea; de ce eşti căpăţânos şi nu vrei să-nţelegi?... Dacă ne-o plăcea şi nouă, ăstora de aici?

– Cum să vă placă, omule?

– Ei! uite așa: să ne placă!... Ce?... nu cumva o să cerem voie de la tine să ne placă?... Uite, mă!... Cine ești tu?

– Nu-i vorbă de cine sunt eu! strigă Ion aprins; e vorba: se poate să placă?... măgar – din gură, «Carnavalul de Venezia» – cu variațiuni?... Ai?

– Nu zbiera așa la mine, că eu te plesnesc!... Uite-așa! o să ne placă!

– Lăsați-l, mă, zice altul; asta e părerea lui..." etc. (IV, p. 161–162).

Străbaterea aceste pagini îi dă dreptate lui Caragiale. Indicațiile de ton și acțiune, în acompaniament, sunt inutile.[1] Unicele indicații sumare, în replica a patra și șaptea, ar fi putut lipsi și ele. Cititorul nimerește singur tonul just și se simte transformat oarecum în actor. Am făcut pe mai mulți cititori să recitească cu grai viu această pagină în fața mea. Toți au reprodus aidoma înălțarea tonului în replica penultimă și coborârea lui în cea din urmă. Adevărul dialogului lucrează ca o putere constrângătoare.

Proza lui Caragiale ar putea fi cu mult folos studiată pentru a stabili divergențele stilului oral de acel scriptic. Anacoluta, adică trecerea, în interiorul aceleiași fraze, de la o formă de construcție gramaticală la alta, este unul din procedeele mai des întrebuințate de Caragiale, în transcrierea stilului vorbit. Un exemplu din multele care pot fi spicuite: „*Strigă pomojnicul: «Cine-i!» Hoții cei doi, fugi care-ncotro*" (I, p. 140). Interesant este de urmărit și procedeul vorbirii digresive, care reproduce ideația neselectată prin atenție, cedând oricărei asociații. Iată în această privință un pasagiu din *Art. 214*, unde „cocoana" se prezintă avocatului: „*Mă recomand Tarsița Popeasca, văduva lui priotul Sava de la Caimata, care a dărămat-o Pache, când a făcut bulivardu ăl nou, și fiu-miu, Lache Popescu*". Referințele povestirii se urmează întretăiate de numeroase digresiuni: „*Să poftească!... Iacă-i vine lui*

---

[1] Pentru folosirea indicațiilor în paranteze, v. totuși schița *Art. 214* (II, p. 78 urm.).

pofta să meargă unde a-nțărcat mutu iapa, tocma colo unde tot spune la Universul *că se bate, zice, cu englezii... boierii ăia, ce fel de boieri ai dracului or fi și ăia! încinși cu tei ca la Fefelei*" etc. (II, p. 78, p. 80). Alteori digresiunile nu sunt numai acceptate, dar comandate de un interes sentimental care face ca ideile să se înșiruie după o altă ordine decât aceea discriminativă a logicei. Astfel, în schița *Proces-verbal*, care reproduce un text scris, dar unul scris de cineva care rămâne vorbitor și în această situație, dorința redactorului de a înnegri pe proprietar produce următoarea manifestare: „*Având în vedere că d. Stavrache Stavrescu, proprietarul imobilului din strada Grațiilor no. 13 bis, lipit în dreapta cu imobilul aceluiași proprietar cu no. 13 simplu, iar în stânga un loc viran tot al aceluiași proprietar neîngrădit depunându-se fel de fel de murdalâcuri de către vecini cum și de trecători, pentru care i s-a făcut în mai multe rânduri proces de contravențiune asupra salubrității publice, iar imobilul respectiv cu no. 13 bis fiind compus dintr-o cameră, o săliță și o bucătărie, toate de cărămidă și o magazie de scânduri de lemne de foc, pe care l-a închiriat cu contract în regulă încă de la Sf. Gheorghe trecut domnișoarei Lucreția Ionescu pe un an, iar acum sub felurite pretexte refuză, nevoind să considere absolut nimic*" etc. (I, pp. 189–190). Caragiale a transcris de mai multe ori vorbirea neselectată de atenție sau aceea alcătuită din asociații călăuzite de alte criterii decât cele logice. Comicul verbal caragelesc rezultă într-o bună măsură din manevrarea unor astfel de procedee.

Am spus că I. L. Caragiale nu este un descriptiv, un ochi plastic. Evocarea mediului ocupă totuși un mare loc în arta sa. Dar evocarea mediului nu este aci efectul notării unor lucruri văzute, ci a moravurilor și a vorbirii. Caragiale nu descrie niciodată interioare, rareori și cu zgârcenie aspecte vestimentare, foarte puțin din lucrurile cu care oamenii se înconjoară și pe care ei le mânuiesc. Oamenii lui Caragiale se mișcă într-o lume fără obiecte, dar se mișcă după deprinderile comune timpului și societății lor. Marele lui meșteșug

constă în prezentarea tipului în individ, încât adevărata temă a narațiunilor lui este viața societății românești, mai cu seamă a micii burghezii bucureștene, în cele două sau trei decenii după 1880. Între formele de viață ale acestei societăți un loc întins ocupă modul ei de a grăi, vocabularul, ticurile verbale, expresiile comune, toate acele automatisme ale vorbirii care desenează, peste intenția comunicării individuale, structura obiectivă și autonomă a limbajului omenesc. Chiar atunci când i s-a întâmplat să descrie o societate mai veche și când, după modelul creat în romantism, ispita descripției pitorești putea deveni atât de puternică, Caragiale s-a mărginit la unicul sector al pitorescului lingvistic. O povestire ca *Kir Ianulea*, cu multele ei grecisme și turcisme, este un exemplu edificator în această privință.

Scriitor urban, este firesc ca I. L. Caragiale să nu fi dat un loc prea mare descrierilor de natură. El a resimțit totuși natura într-un chip mai viu decât acela care i se recunoaște de obicei. Dar natura care apare, ici și colo, în povestirile lui Caragiale, ca tot atâtea luminișuri neașteptate, nu este un mediu pitoresc, ci mai degrabă unul trecut printr-o imaginație difluentă, receptat ca sunet și ca senzație organică întovărăși-toare, mai puțin ca trăsătură văzută. Contimporanii au vorbit adeseori despre remarcabilele înclinații muzicale ale lui Caragiale, despre melomania lui pasionată, despre prodigioasa memorie care îi ținea oricând la dispoziție toate motivele mai de seamă ale clasicismului muzical. Dar dovada muzicalității lui Caragiale, în afară de cele câteva referințe la unele opere renumite ale marelui repertoriu, pe care oricine le poate spi-cui în opera sa, stă în felul în care el a evocat natura. Iată, în acest sens, delicatele notații din *Calul Dracului*: *„Nici prea cald, nici prea răcoare; de vânt, nici suflare; pe câmp, așa liniște de toate patru părțile, că se puteau auzi cum țârâiau și forfoteau gângăniile, miș-miș pân păiș, și apa cum gâlgâia afară din ghizdul fântânii printre pietricele...*" (II, p. 245). De altfel, povestirea *Calul Dracului*, prin acea imensitate plină de farmec a cadrului nocturn care face să răsune ca un acord

din *Visul unei nopți de vară* a lui Shakespeare, este poate cea mai de seamă inspirație naturistă a lui Caragiale. Altădată, în *Hanul lui Mânjoală*, descrierea, susținută de notații organice și de unele trăsături vizuale, a unui pasagiu scuturat de viscol, se cristalizează într-o puternică pagină: „*Să fi mers o bucată bună de drum. Viforul creștea scuturându-mă de pe șea. În înalt, nori după nori zburau opăciți ca de spaima unei pedepse de mai sus, unii la vale pe dedesupt, alții pe deasupra la deal, perdeluind în clipe largi, când mai gros, când mai subțire, lumina ostenită a sfertului din urmă. Frigul ud mă pătrundea; simțeam că-mi îngheață pulpele și brațele*“ etc. (I, p. 143). Descrierea viscolului irumpând „*în astâmpărul desăvârșit ca-n puterea nopții*“, în care nici „*glas de câine nu se mai auzea*“, reține pe Caragiale și altă dată, în bucata *În vreme de război*. În funcțiune de cadru, natura apare numai uneori la Caragiale, alteori ea intervine pentru a sublinia o stare sufletească, pentru a răspunde cu ecoul ei insidios neliniștilor sau posomorelilor lăuntrice. Iată, astfel, pe jupân Stavrache alunecând sub teroarea amintirii fratelui dispărut, peste a cărui avere s-a înstăpânit cu multe îndoieli asupra drepturilor sale: „*Afară plouă măruntel, ploaie rece de toamnă, și boabele de apă prelingându-se de pe streșini și picând în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-adins la umezeală, făceau un fel de cântare cu nenumărate și ciudate înțelesuri*“ (I, pp. 173–174). Senzația, notată cu dibăcie, este a unui spirit muzical care știe să asculte glasurile naturii și să călăuzească ecoul lor în adâncime. Simboliștii numeau astfel de efecte de stil „corespondențe“. Caragiale le regăsește pe seama sa, îmbogățind cu o tehnică nouă arta sa precisă și savantă.

V
SCRIITORII SAVANȚI

1. B. P. HASDEU

Într-o vreme în care erudiția istorică și filologică lua încă loc printre genurile literare, scriitorii savanți aduc contribuția lor dezvoltării artistice a literaturii. Dar dintre numele de învățați ai timpului, patru sunt acelea care pot pretinde cu mai multe drepturi a fi luate în considerare. Cel dintâi este acela al lui B. P. Hasdeu, în care conștiința artistului n-a încetat niciodată a sprijini pe aceea a savantului. *„Istoricul este un uvrier și un artist totdodată"*, scrie el în 1865, în prefața primei ediții a lui *Ioan-vodă cel Cumplit*. Acel interesant text notează principiile artei sale de istoric, atent nu numai la critica documentelor, dar și la compunerea lor în întreguri care să aibă o „perspectivă" și un „colorit". Perspectiva cere gradarea episoadelor în așa fel încât din fondul situației generale, abia estompate, să înainteze planurile din ce în ce mai luminoase, în raport cu importanța lor pentru povestire. *„Încât privește coloritul*, adaugă Hasdeu, *știu atâta, că inima simțea în adâncul său ceea ce scria condeiul; iar când inima simte, condeiul devine scurt, laconic, iute ca bătăile pulsului."*

Adevărul este că istoricul Hasdeu renunță la perioadele ample și bogate, la cadențele oratorice ale lui Bălcescu. Alt ritm domină aci. Povestirea se întregește din scurte trăsături

contrastante, din antiteze fulgerătoare: *„Şi cine oare era acel fericit păstor al popoarelor?"* se întreabă istoricul. Răspunsul urmează numaidecât: *„Fiul marelui Carol V, micul Filip II"* (*Ioan-vodă cel Cumplit*, ed. 1849, p. XII). Sau: *„În Franța domnea regele Carol IX. Greşesc: el nu domnea. Domnea mumă-sa, Caterina Medici"* etc. Când aceste efecte, sporite prin figuri ca aceea care ni-l arată pe Carol IX *„sărutând lanțurile care îl sugrumau"*, nu i se par de ajuns, Hasdeu introduce exclamația melodramatică, reflecția generală şi patetică, enumerația şi întrebarea retorică pentru a completa tabloul unui impenitent stilist romantic, într-o vreme care avea atâta nevoie de influența ponderatoare a lui Maiorescu.

Dar printre atâtea expresii ale unui temperament exploziv, care ne prezintă ideile sale ciocnindu-se sau alăturându-se, numai după ce s-au înfruntat şi s-au contrazis, se întregeşte din când în când câte un cap de caracter. Iată-l pe acela al lui Ioan-vodă: *„Eroul nostru,* scrie Hasdeu, *avea neşte ochi mici şi negri, în cari se răsfrângeau cu o deosebită energie şi răpeziciune toate pasiunile şi toate mişcările sufletului: în momente de mulțumire prin espresiunea cea mai simpatică, în momente de mânie se împleau de sânge, fulgerând din umbra unor stufoase sprincene ce se îmbinau, zburlite prin convulsiva acțiune a nervilor"* (*op. cit.*, p. 33). Problema portretului îl preocupă mult pe Hasdeu în aceeaşi vreme. Demonul romantic al analogiei îl face să caute echivalențele dintre exterior şi interior şi-l aduce să apropie chipul unor oameni atât de deosebiți ca fire şi ca rost al vieții, cum a fost Vlad Țepeş, Cesare Borgia şi William Shakespeare. În sprijinul intuițiilor sale, el caută temeiul sistematic în disciplinele, întrecute chiar în acel moment, ale fizionomiei şi frenologiei. Savantul colaborează încă o dată cu artistul. Dar printre vagile generalități compilate din Lavater[1],

[1] Preocupările fizionomice, în legătură cu Lavater, sunt foarte vii în acest moment la Hasdeu, care în *Ursita* (1864, publicată în volum abia în 1910 de Iuliu Dragomirescu), notează odată: *„Nu ştiu dacă toată lumea a observat un lucru, mie unuia mi se pare că nu l-a ghicit nici chiar Lavater. Natura copilului se poate cunoaşte când îl vezi plângând. Lăcrămile*

sau din frenologul Combe[1], ceea ce izbuteşte să ne intereseze cu adevărat este tot intuiţia portretistului artist, care ne arată în chipul lui Ţepeş-vodă *„aste pleoape atât de masive, aste unghiuri interioare atât de ascuţite în direcţiunea nasului, astă privire atât de ţintită ca şi când ar voi a străbate în fundul inimilor; aste viclene zbârcituri de la coada ochilor, astă lumină (lumen oculi) atât de umedă şi ieşită afară curat ca ochiul şarpelui..." (Filozofia portretului lui Ţepeş,* în *Scrieri*, ed. Mircea Eliade, vol. II, p. 14).

Scrisul lui Hasdeu a degajat în epoca sa o largă undă de sarcasm, asociat adeseori cu trivialitatea. Nuvelistul din *Duduca Mamuca*, oratorul public, polemistul nu adaugă însă mult peste mijloacele cunoscute ale lui Heliade-Rădulescu. Poate numai vehemenţa celui dintâi este mai mică; în timp ce licenţele lui sunt cu siguranţă mai mari. Căci Heliade rămânea un spirit grav chiar în clipele când uita datoriile urbanităţii scriitoriceşti. Lui Hasdeu nu-i displace însă nici gluma uşoară şi licenţioasă, oferită din belşug de *Micuţa*, nuvela retipărită de mai multe ori de autor până în anul 1896. Nu vom cita totuşi nimic din *Micuţa* şi nici din *Ursita*, unde se găsesc totuşi descripţii peisagiste şi vestimentare, portrete fizice şi interioare, dar fără un deosebit caracter evocator. Pentru a ilustra sarcasmul lui Hasdeu, ne vom referi însă la unele din manifestările lui oratorice. Iată un pasagiu din conferinţa *Noi şi voi*, rostită în 1892: *„Vecina noastră Austria e în poziţie.*

---

nu desfigurează unele feţe copilăreşti, ba încă le dau oarecare expresiune blândă, dulce, simpatică; pe când sunt copii al căror plâns le strâmbă şi le schimonoseşte astfel trăsăturile feţei, încât nu te poţi uita la ei fără ca să resimţi un dezgust, o aversiune, o depărtare involuntară" (p. 37). (*Lavater, Johann Caspar* [1741–1801] – poet şi filozof elveţian, a început să creeze un sistem de determinare a caracterelor după studiul figurilor omeneşti, în *Arta de a studia fizionomia*, fără o bază riguroasă, ştiinţifică [n. ed.]).

[1] *Combe, George* (1788–1858) – de origină scoţiană, a scris un *Sistem de frenologie* (1819), care-l situează printre cei mai ferventi adepţi ai ideilor lui Gall (1758–1828), medic german care credea că studiul craniului ar putea oferi suficiente date pentru cunoaşterea omului (n. ed.).

În pântecele ei se zvârcolesc o mulțime de embrioni gemeni, între care embrionul unguresc, deși cel mai mititel și cel mai slut, un plod în care nu deosebești încă bine dacă e om, dacă e câine, dacă e pește, stă la mijloc și dă ghionturi la dreapta și la stânga, bătându-și joc de ceilalți, ca și când ar fi cel mai mare și cel mai mândru" (ibid., vol. II, p. 139). Sarcasmul lui Hasdeu nu pregetă astfel în fața imaginii celei mai crude. Literatura de mai târziu va folosi exemplul, reluat și amplificat, într-o epocă de mari licențe ale scrisului, de către toți acei „polemiști viguroși" care n-au împrumutat totdeauna modelul și conștiința lui incontestabil superioară.

2. AL. ODOBESCU

Proza lui Al. Odobescu a trecut multă vreme drept punctul culminant al artei româneşti de a scrie. Şcoala secundară şi chiar generalizările criticii literare au menţinut părerea că Odobescu este stilistul prin excelenţă al literaturii noastre. Şi, fără îndoială, Al. Odobescu este un stilist distins, cu certe daruri ale imaginaţiei şi cu un incontestabil simţ muzical, un scriitor erudit, căruia îi stăteau la îndemână multe modele, mai cu seamă din sfera clasicismului, şi un povestitor căruia, în momentele cele mai bune, nu-i lipseau umorul şi sfătoşenia.

Reluarea întregului material ne arată însă că în genurile literare pe care le-a abordat, Al. Odobescu n-a atins nivelul pe care l-au stabilit întemeietorii lui în literatura noastră. Căci un povestitor de forţa şi adevărul lui Creangă n-a fost Odobescu niciodată. Nici în *Tigrul păcălit*, nici în *Jupân Rănică Vulpoiul* nu întâmpinăm nimic care să amintească verva jovială a lui Creangă sau geniul verbal al acestuia. Când i s-a întâmplat să dezvolte motivul unei povestiri populare, ca în basmul bisoceanului, pe care l-a intercalat în *Pseudo-kinegeticos*, el a înecat naraţiunea propriu-zisă într-un lirism exagerat şi dulceag, alterând stilul însuşi al basmului, dându-i adică un caracter artificial şi bastard pe care nimeni nu-l poate trece

cu vederea. Astfel, când feciorul de împărat constată, după un somn greu, că Zâna pe care o îndrăgise „*a fugit și în păduri s-a năpustit; atunci văzu bine că puica a zburat, s-a dus și pe dânsul l-a răpus. Atunci înlăuntrul lui se făcu adânc întuneric; în piept inima-i zdrobită se încolăcea ca crâmpeie trunchiate de șarpe veninos. Ziua la soare, el se frământa în durere; noaptea la stele, din ochi îi picura izvor de plânsoare, și la tot ceasul, noaptea ca și ziua, ziua ca și noaptea, glasul lui duios răsuna prin codri: – «Doamnă a inimei mele, stăpână a acestor locuri! de ce m-ai părăsit? Unde te-ai dus? Ah, unde?...»*" (*Pseudo-kinegeticos*, în *Opere complete*, vol. I, ed. Minerva, p. 237). Eminescu a dezvoltat și el momentul liric, în basmele sale, mult peste doza pe care o îngăduie puritatea stilului epic. Dar netăgăduita originalitate și adâncimea lirismului eminescian ne face să-l întâmpinăm și să-l recunoaștem cu bucurie, chiar atunci când nu-l așteptam. Este acesta însă cazul lui Odobescu? Sentimentalele accente stilizate popular, din categoria acelora pe care le-am reprodus, nu întrec niciodată nivelul convenției și ne lasă mai degrabă reci.

În nuvela istorică, Odobescu a rămas totdeauna sub nivelul atins din primul moment de C. Negruzzi, al cărui exemplu el recunoaște cu toată modestia că l-a călăuzit. În prefața pe care o adaugă, în 1860, micului volum care întrunea sub titlul general *Scene istorice din cronicile românești*, cele două povestiri din trecut ale sale, Odobescu nota, tăgăduindu-și alte merite: „... *m-am silit cel puțin să păstrez – pre cât s-a putut – formele și limba* Letopisețelor *naționale cu care, în dreptate, se poate lăuda mai vârtos țara Moldovei: să adun datine, numiri și cuvinte bătrânești, spre a colora aceste două episoduri culese din cronicele vechi. Faptele istorice ale unei țări sau ale unei epoce au totdauna un interes mai viu când traiul și ideile, obiceiele și graiul de acolo sau de atunci ne sunt cunoscute. Scopul romanțelor istorice este, în parte, d-a*

ni le arăta; asta este și folosul lor instructiv" (op. cit., vol. I, pp. 23–24). Și, în adevăr, *Mihnea-vodă cel Rău* sau *Doamna Chiajna* sunt încercări de restituție istorică, cuprinzând descrieri de împrejurări, costume și datine în care scriitorul învățat pare a porni mai mult de la cunoștințe decât de la impresie și în care intenția de a instrui acopere în cea mai mare parte pe aceea de a evoca și de a zgudui. Astfel, notele se adună cu hărnicie și răbdare în descrierea unui alai domnesc, dar tabloul nu se constituie nicidecum: „*În cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanții cu gârbace și vânătorii de plai și de Olt cu lungi sănețe; în urma lor veneau roșiorii și verzișorii călări, despărțiți în căpitănii, fiecare cu steagul ei, purtând mintene roșii și verzi; apoi caii domnești, acoperiți cu grele harșale de fir și de mătăsuri; îndată după aceștia, Mihnea însoțit de patru viteji ferentari cu lăncile poleite în vârf și la mânere, și urmat de boierii de taină, cu vătașii, aprozii, armășeii și lipscanii lor*" etc. *(op. cit.*, vol. I, p. 29). Toată enumerația aceasta rămâne zadarnică: mintea se poate îmbogăți cu unele cunoștințe, dar ochiul nu vede nimic. Tot astfel, în scenele care s-ar fi putut dezvolta cu intensitate dramatică, cum este aceea în care Mihnea servește boierilor săi un pilaf cu mărgăritare pentru a le rupe dinții și a le însângera gurile clevetitoare, lunga intervenție retorică a domnului, menită să explice înțelesul păcălelii pe care o pusese la cale, compromite întregul efect dramatic al episodului. Nu întâmpinăm aci nici viziune, nici mai mult dramatism decât cuprind datele subiectului. Meritele mai de seamă ale lui Odobescu trebuiesc căutate în altă direcție.

Și de fapt ele pot fi găsite fie în latura evocării naturale, fie în fixarea unor senzații pline de adevăr subiectiv. Meritele lui Odobescu, în această direcție, sunt cu atât mai remarcabile cu cât stilistul crescut în școala clasicismului se mulțumește adeseori cu epitetul general, ca atunci când vorbește despre „*vesela și mângâietoarea beție*" sau cu termenul abstract în locul cuvântului concret, ca atunci când istorisindu-ne cufundarea unui convoi în lacul Snagov, el se ferește de a

întrebuința orice expresie sensibilă: „*Deodată, pe la mijlocul căii o groaznică scrâşnitură se auzi, şi tot podul sfărmat se cufundă în adâncime cu sarcina-i îngrozită" (op. cit.*, vol. III, p. 20). „Sarcina îngrozită" pentru convoiul de arestați şi soldați, cuprinşi de groază, este un mod general de a se exprima, care denunță în Odobescu pe clasicistul academic. Comparația nobilă, aluzia savantă, sunt mijloace aparținând deopotrivă retoricei clasice pe care el le întrebuințează cu umor, atunci când însoțeşte o notație intimă, cu o referință erudită, arătând „*ce zice Nimrod despre podagra mea*" sau cât de „*bine trăia Diana la curtea lui Henric de Valois*". Scriitorii umanişti, de la Rabelais la Anatole France, s-au oprit adeseori la astfel de efecte. Prin derogare de la aceste procedee, destul de larg folosite, preocuparea de a fixa impresia individuală reintră adeseori în drepturile sale. Astfel, în *Câteva ore la Snagov* (1862), frumoasele pagini care prin metoda lor digresivă anunță cu un deceniu şi mai bine tratatul *Pseudo-kinegeticos*, înaintarea hurducată a trăsurii de-a lungul şi de-a latul şoselei, îi face autorului impresia unei „*coase ascuțite într-un răzor de fânețe" (op. cit.*, III, p. 13). Când pătrunde în adâncimea umedă a pădurii care desparte şoseaua Ploieştilor de apele lacului, paleta sa se îmbogățeşte deodată şi notațiile sale rețin senzațiile cele mai fragede: „... *totul în preajmă era încântător; înalții stejari, pătrunşi de luminile soarelui de vară, prezentau în bolțile lor răzlețe toată scara fețelor smaraldului, de la frageda verdeață a mugurului până la negrul întunecat al tulpinei. O atmosferă de balsame răcoroase învia suflarea şi şoapta frunzelor, uşor clătinate de o lină adiere, se îngâna singură cu susurul greierilor ascunşi în frunziş. Prin acele locuri misterioase, scăldate acum de razele amiezei, poştalionul meu înainta pe țăcăneală; surugiul, spre a îndemna caii, învârtea uneori biciul alene peste capul lor, ş-apoi le adresa, din când în când, cu glas domol, strigătul prelungit de:* hai, băieți! *Roatele briştei tăiau făgaşe subțiri pe iarba plăpândă a pământului jilav, şi tot echipajul păşea cu o moale legănătură" (op. cit.*, III, p. 16).

De la Vasile Alecsandri nimeni nu evocase natura şi sentimentul omului în mijlocul ei dintr-o apropiere atât de viu resimţită. Dar pe când, pentru Alecsandri, natura este mai cu seamă un tablou văzut, formă şi coloare pâlpâind în glorie solară, Odobescu resimte mai cu seamă farmecul ei muzical, miile de glasuri care compun armonia ei nedesluşită. Iată renumita descriere a Bărăganului în *Pseudo-kinegeticos*: *„Când soarele se pleacă spre apus, când murgul serei începe a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singurătăţei creşte şi mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalţă de pre faţa pământului; din adierea vântului prin ierburi, din ţârâitul greierilor, din mii de sunete uşoare şi nedesluşite se naşte ca o slabă suspinare eşită din sânul obosit al naturii"* (*op. cit.*, I, p. 107). Iată şi tabloul cu atâtea note muzicale, al unei calde zile de aprilie: *„... şezând acuma colea, fără grijă, răsturnat în jeţul meu, privind liniştit pe fereastră cum mugurul liliacului se despică şi-nverzeşte subt aburoasele sărutări ale soarelui de aprilie, şi ascultând, cu o dulce răpire, cum vrăbiile limbute ciripesc şi cum brotăcelul cântă vesel înturnarea zilelor calde, te încredinţez că mi-ar place să străbat – fără totuşi de a mă mişca din loc – şi codrii umbroşi, alergând cu gândul în goana cerbilor..."* (*op. cit.*, I, p. 148)

Acestui simţ muzical îi datoreşte Odobescu succesele sale cele mai mari ca scriitor. Căci nemulţumindu-se a primi armoniile naturii, ci dorind a le produce el însuşi, simţul său muzical stă la originea largilor cadenţe în care şi-a scris paginile cele mai bune. Unul din editorii lui Odobescu, d-l Şt. Bezdechi, notând interesante observaţii stilistice, remarcă ritmul domol al perioadelor odobeştene: un ritm care ar corespunde şi felului omului şi – desigur – sfătoşeniei debitului său, nezorit să ajungă la un capăt, complăcându-se pe cărările laterale, unde asociaţia sa neistovită îl atrage tot timpul. D-l Şt. Bezdechi încearcă să justifice tehnic impresia desfăşurării liniştite a frazelor lui Odobescu, ritmul lor „andante" sau chiar „lento", reţinând două procedee tipice: 1) „hiatul" (*„pare că, să o primească, le aş afla, să o lăsăm"* etc.) prin care accentele

cuvintelor esențiale îndepărtându-se unele de altele, spațiul interior al frazei crește în consecință, 2) „clausulele masculine“, adică sfârșitul ritmat al frazei printr-o silabă accentuată, o particularitate deseori folosită și grație căreia pare că *„după fiecare perioadă, scriitorul nezorit se odihnește ca după o muncă dusă la bun sfârșit“*[1].

Dar armonia lentă a perioadei lui Odobescu provine și din bogăția ei arborescentă, obținută prin încatenarea unui mănunchi de propoziții subordonate pe trunchiul uneia sau a mai multor propoziții principale. Observate în structura lor, perioadele lui Odobescu sunt de două tipuri. Unele prezintă o structură duală, prin dubla lor propoziție principală de al căror trunchi elementele determinative se anină în cupluri succesive: *„A fost fără îndoială un vânător inspirat și a știut să mânuiască bine arcul și săgețile, artistul subt a cărui daltă s-a mlădiit statua Dianei de la Luvru, acea mândră și sprintenă fecioară de marmură, care s-avântă, ageră și ușoară, sub crețurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg-despicată la umeri“ (op. cit.*, I, p. 133). Alteori, structura perioadelor este ternară: *„Acela ar clădi cu sfinte miresme, cu smirnă și cu tămâie altarul vânătorilor, povestind cum sălbaticul uriaș al anticelor legende germanice, cum vânătorul afurisit care-și vânduse sufletul către diavol pentru ca să poată lovi tot pe drept, printre brazi și printre stânci, cum acea fantastică ființă a posomorâtelor visuri păgâne, printr-o minune cerească, se prefăcu în blândul și cuviosul episcop și* apostol al Ardenelor *creștinate!“ (op. cit.*, pp. 132–133). Perioada ternară are un aspect deosebit de bine condus, când în succesiunea celor trei propoziții relative care o compun, cea din urmă dobândește o dezvoltare izbitor mai mare decât cele două care îi premerg, producând astfel impresia unei piramide odihnindu-se măreț pe larga ei bază masivă: *„Acela ar lăuda-o cântând imnul elenicei Artemide, zgomotoasa sor-gemene a* argintarcatului

---

[1] Șt. Bezdechi, în *Introducere* la *Pseudo-kinegeticos*, ed. Tipografiile Române Unite, București, f. a., p. 49.

Apolon și venerata fecioară care poartă săgeți de aur, bucurându-se de larma vânătorească; care prin codri umbroși și pe piscuri furtunoase, străpunge cerbii; care întinzându-și auritul arc, azvârlă darde ucigătoare de se cutremură creștetul înalților munți, de răsună pădurile întunecoase sub gemetele fearelor izbite, de se înfiorează pământul și marea cu toți peștii din ea" (*op. cit.*, I, p. 132). Este probabil că faima de stilist a lui Odobescu se datorește mai cu seamă bogăției bine stăpânite a perioadelor sale, pe care de la Bălcescu nimeni nu știuse a le dezvolta cu un suflu mai larg, cu un mai armonios simț muzical, în întreguri sintactice mai bine articulate. De la Bălcescu, nimeni mai bine ca Odobescu nu reprezentase în proza noastră ceea ce retorica clasică numea „cadența" și „numărul". Dar pe când la Bălcescu, numărul și cadența sunt mijloace în serviciul elanului și al înflăcărării sale și sunt adaptate la acestea printr-un fel de constrângere internă, ele sunt la Odobescu procedeele preexistente ale unui scriitor savant, ale unui amator de artă, istorie și folclor care le aplică materiei sale prin convenție stilistică academizantă.

3. ANGHEL DEMETRIESCU

Printre scriitorii savanți care, la sfârșitul veacului trecut, îmbogățesc proza românească cu tot ceea ce le aduce cultura lor formată în frecventarea clasicismului, trebuie amintit și Anghel Demetriescu, cu atât mai bune motive cu cât publicând destul de puțin în viață și rămas aproape necunoscut pentru posteritate, locul și valoarea lui rămân încă a fi determinate. Temperamentul stilistic al lui Anghel Demetriescu amintește de aproape pe acel al lui Maiorescu, a cărui artă scriitoricească el o descrie o dată cu caracterizări care i s-ar potrivi lui însuși și cu proclamarea unor principii care sunt în orice caz ale sale: *„Acest stil,* scrie Anghel Demetriescu, *se distinge printr-o transparență cristalină, o eleganță fără pretențiuni și o amploare impozantă a perioadelor. Totul este firesc, însă în același timp îngrijit. D-lui Maiorescu nu-i place amestecul genurilor literare, și de aceea d-sa se ferește de a întrebuința în proză așa-numitul stil poetic, cu imaginile și metaforele sale. Desigur, acele imagini prelungite ce le găsim la unii din prozatorii noștri sunt niște podoabe de un gust îndoios; ele seamănă cu niște haine lungi ce se tărăsc până la pământ, și din care ideea se poticnește sau nu se mai vede. Drept vorbind, stilul metaforic este stilul inexact; căci cel ce iese din*

expresia scurtă și directă, spre a se arunca în dreapta și în stânga în tropi, dovedește că nu are în minte-i ideea limpede, și că, neputând să ne-o dea de-a dreptul, ne arată obiectele cu care ea seamănă. Stilul așa-numit poetic arată mai mult slăbiciunea decât energia intelectuală a scriitorului" (*Opere*, ed. Ovidiu Papadima, pp. 332–333). Textul acesta este cu atât mai important cu cât el este cel dintâi în care proza de idei ia o limpede cunoștință de sine, de funcțiunea și frumusețile ei proprii, făcute din precizie și energie.

Un astfel de stil curățat de aportul incongruent al imaginației, dar nedisprețuind comparația măsurată atunci când ideea are să profite din ea, tinzând spre lapidaritate, este deopotrivă al lui Maiorescu, ca și al lui Anghel Demetriescu, care nu o dată în descrierea oamenilor și a operelor lor găsește formula cu adevărat pregnantă. Mai cu seamă în latura portretelor fizice și morale, aflăm, sub pana lui Anghel Demetriescu, reușitele sale scriitoricești cele mai importante. În seria portretelor politice și parlamentare, din care Anghel Demetriescu și-a făcut o specialitate egalată de puțini alți cronicari, arta oratorică a lui Take Ionescu este evocată odată cu multă forță, deși cu folosința destul de accentuată a procedeului amplificării retorice. Portretul parlamentar al lui Maiorescu i se alătură cu aceleași caractere. Ceea ce teoreticienii vechi desemnau ca partea de „acțiune" în arta vorbitorului, ne este înfățișat aci prin comparația susținută cu meșteșugul strategilor și a marilor generali. Cititorul de azi poate judeca aceste portrete prea compuse, prea fastuoase, prin savantele lor comparații sau prin largile lor dezvoltări, uneori în perioade ternare, cu nimic mai prejos decât acele ale lui Odobescu. Acest cititor va prefera deci trăsătura rapidă și tăioasă, ca atunci când va evoca în Kogălniceanu „*un amestec straniu, dar fatal de versatilitate bizantină și brutalitate feudală, de vițiile regimului vechi și de nobilele aspirații ale secolului nostru... un mixtum compositum de tiran și democrat, un Pisistrat care la nevoie devine Perikles"* (p. 311), sau când, pentru a ilustra contrastul dintre Kogălniceanu și Katargi, va imagina grăitorul apolog:

„*Dar acest atlet al arenei parlamentare, acest rege al politicei, avea un adversar de care se temea mai presus de toți. Acesta era Barbu Katargiu. Leul se temea și el de cineva;* acela era un om" (p. 317). În studiile de literatură și estetică ale lui Anghel Demetriescu, cititorul de azi este de asemeni plăcut surprins să constate cum demnitatea în expresie, echilibrul formulărilor luminoase și al analizelor liniștite au păstrat tinere toate acele pagini în care autorul lor înscrie una din etapele vrednice de luat în considerație ale stilului ideologic.

4. NICOLAE IORGA

Puternicul temperament de scriitor al lui Nicolae Iorga a primit în sine şi a fructificat mai toate directivele stilistice ale veacului al XIX-lea. Regăsim în operele variate şi atât de numeroase ale scriitorului, încât o cuprindere integrală a lor reclamă studii pregătitoare pe care încă nu le avem, atât directiva retorică a scriitorilor militanţi dinaintea jumătăţii veacului trecut, cât şi darul caracterizării fizice şi morale a primilor realişti, cât şi notaţia plină de coloare a peisagiului şi a furnicarului uman din operele călătorilor romantici şi ale realismului artistic de mai târziu. Sinteza acestor îndrumări este însă cu totul personală, încât o pagină de-a lui Nicolae Iorga este un lucru absolut individual, imposibil de a fi confundat cu produsul altei pene, dusă, precum este, de valul clocotitor al unei mari tensiuni. Dacă atmosfera morală în care pluteşte oricare din paginile lui Bălcescu este „cucernicia", aceea a scrierilor lui Nicolae Iorga este „lupta". Nu este rând desprins din opera acestuia, nu există vreo expresie a unei păreri sau a unei impresii oricât de particulare, care să nu fie apărată sau câştigată împotriva cuiva. Iată, de pildă, o pagină în care scriitorul povesteşte amintiri din vremea petrecerii sale ca student la Paris: „*Dumineca, încercam excursii în împrejurimi. Dar atâta*

lume se arunca asupra tramvaielor, unde se făcea controlul biletelor, și asupra cochetelor bateaux-mouche[1] *de pe Sena, încât groaza și dezgustul pe care mi l-a inspirat totdeauna îmbulzeala omenirii nerăbdătoare de a lua cât mai repede un loc cât mai bun mă făcea să mă întorc, adesea, înapoi. N-am cunoscut casa unui coleg francez, burghezia acestei societăți așa de prudente și de econoame ferindu-se, cu dreptate, de orice străin care n-ar fi fost îndelung și cu îngrijire verificat. La profesori nu era obiceiul să se meargă, și încercări făcute naiv mi-au dat lecții usturătoare. Nu știu cum, și prin cine, m-am pomenit însă într-o seară în bogatul apartament al lui Emile Picot, fostul secretar al prințului Carol, cercetătorul literaturii noastre trecute și al cântecului nostru popular.... Îmi aduc aminte că, vorbind tot despre lucruri românești care plictiseau vizibil pe atunci așa de voinica și de blonda doamnă Picot, eruditul francez mi-a pomenit cu admirație de Nicolae Mavros, care, spunea el, «era singurul om în stare a vorbi franțuzește ca în secolul al XVIII-lea»" (O viață de om,* I, 1934, pp. 206–207). Interesanta pagină ne vădește un om luptând. Amintirea excursiilor neizbutite ale studentului apare în forma luptei pentru un loc și a sentimentelor de „groază" și „dezgust", pe care i le provoca îmbulzeala. Lipsa de acces în casele burgheziei determină atitudinea scriitorului: această societate se ferea „cu dreptate", de orice străin... Încercarea de a vizita pe profesori dă loc la „lecții usturătoare". Conversația cu Emile Picot, în timpul unei întrevederi neașteptate, „plictisea însă vizibil pe atunci așa de voinica și de blonda doamnă Picot". Omul care își amintește în acest chip n-a înregistrat cu pasivitate evenimentele și nu și le reamintește acum din poziția unui contemplator liniștit. El le-a trăit în clipa primei lor percepțiuni și le reînvie acum, în amintire, într-o stare de participare extrem de activă, care îl face să se oprească cu preferință asupra elementelor de luptă și de împotrivire, să fixeze expresia sentimentelor sale reactive și să execute o

[1] Vaporașe (fr.) (n. ed.).

seamă de acte de aprobare şi dezaprobare. S-a spus că Nicolae Iorga este un polemist. Şi de fapt oamenii şi lucrurile nu trăiesc în fantazia sa decât în lumina atitudinii de simpatie sau, mai des, de împotrivire, pe care acestea i-o provoacă. Prin această particularitate, întregul scris al lui Nicolae Iorga trăieşte în atmosfera unui vibrant dramatism, care alcătuieşte şi calitatea lui cu neputinţă de trecut cu vederea. Din punctul de vedere al istoriei literare, filiaţia unui astfel de temperament din acel al lui Heliade-Rădulescu, al cărui suflet clocotitor îi colorează atât de caracteristic opera, este un fapt evident, deşi ceea ce continuă să-i separe este, alături de o decenţă superioară în expresia sentimentelor de indignare şi revoltă, resursele unui talent netăgăduit superior.

Portretul omului fizic şi moral alcătuieşte unul din sectoarele cele mai glorioase ale artei scriitoriceşti a lui N. Iorga. Notarea fizionomiei, a amănuntului plastic, sub care se adună vaste semnificaţii, reţine de multe ori pana scriitorului. Iată-l pe Alexandru Vlahuţă: *„liricul cu glas adânc vibrant, cu vorba socotită, care ducea cu sine un trist mister, cu toată momentana viaţă fericită, şi cu ochii adânci, câteodată străbătuţi de scântei, cari răsăreau impresionant din întunecata faţă, tăiată de multe brazde, asupra căreia se lăsa pe frunte aripa de corb, ruptă parcă din pasărea lui Edgar Poe" (ibid.,* p. 196). Cine a privit vreodată chipul lui Alexandru Vlahuţă, cu faţa lui adânc brăzdată, deasupra căreia odihnea greaua şuviţă neagră de păr, tăind în diagonală fruntea, nu poate să nu tresară în faţa adevărului acestui portret. Dar cine se opreşte, parcurgându-l, la comparaţia şuviţei negre de păr cu pana pasării lui Edgar Poe, corbul fatalităţii şi al regretului mistuitor din renumita viziune a poetului american, simte deodată lărgindu-se perspectivele morale ale portretului, până la stratul acelor tragice predestinări, pe care Vlahuţă părea în adevăr a le duce cu sine. Nenumărate sunt, în scrisul lui N. Iorga, aceste rapide fulgerări care luminează şi suprafaţa şi adâncimile. În anii neutralităţii din 1916, intuiţia scriitorului reţine din apariţia de luptător a lui Nicolae Filipescu *„dârza deciziune, ieşind şi din*

rotunzii ochi de leu, din aspra față pătrată, din războinicul păr scurt, aspru, drept, din înfățișarea de cărunt general de cavalerie a lui Filipescu, devenit ca o încorporare a vechii boierimi luptătoare, care cere numai pinteni și suliță" (ibid., vol. II, p. 223). Convergența efectelor în această scurtă viziune este vrednică a fi considerată mai de-aproape. După calificarea morală: „dârză deciziune", apar intuițiile fizice menite s-o sprijine: „ochii de leu, aspra față pătrată, războinicul cu păr scurt și aspru", peste care se adaugă îndată comparația revelatoare: „înfățișarea de cărunt general de cavalerie", însoțită de acea sugestivă prelungire a perspectivelor, atât de caracteristică pentru arta scriitoricească a lui N. Iorga: Filipescu părea „o încorporare a vechii boierimi luptătoare, care cere numai pinteni și suliță". Altădată, tot despre Alexandru Vlahuță, pe care îl numește „un suflet adânc", intuiția devinatoare a lui N. Iorga coboară adânc pentru a afla caracterul profund religios, inițiatic, al modelului său: *„Dintr-o familie care-și trecea din generație în generație ca o misiune mistică, în legătură cu ceea ce natura cuprinde mai tăinuit și sufletul omenesc ascunde mai cu pază, el avea în figura lui brăzdată adânc, din tinerețǎ încă, plină de umbra propriilor sale gânduri, în ochii de o așa de înțelegătoare lumină tainică, urmărind toate, dar răsfrângând numai izvorul ei neștiut, enigmatic, în glasul potolit, care părea că recitează litanii dintr-o carte pe care nimeni altul n-avea voie s-o deschidă, în sonoritatea religioasă a intonațiilor sale, ca și când, fără poza, care-l scârbea la alții, de la sine ființa-i toată se concentra într-o formulă fulgerător de justă, avea, zic, ceva ocult și sacru. Era în trupul mic, dar vânjos, ușor îndoit de povară, dar capabil totuși s-o sprijine, unul din templele marilor mistere" (Oameni cari au fost,* II, p. 466). Măestritul portret, desenat în stil rembrandtian, cu alternări de umbre și lumini, cu reflexe proiectate de un misterios focar lăuntric, se dezvoltă în jurul unei intuiții centrale pe care o aproximează prin mai multe

trăsături succesive: tainica lumină a figurii eroului, glasul său de litanie, sonoritățile lui religioase, acel ceva ocult și sacru al întregii sale înfățișări, până la comparația revelatoare, care se prezintă atunci când tot ce precedase o cerea cu toată puterea: trupul lui Vlahuță, purtătorul acestei sacre vieți spirituale, „era unul din templele marilor mistere". Recitiți încă portertul lui Spiru C. Haret, unde intuiția, ca să spunem așa, nu mai este spațială, ci temporală, pentru că ea nu cuprinde o fizionomie și un caracter, imobile și monumentalizate prin moarte, ci un destin, o viață de osteneli până la suprema odihnă a somnului de veci: *„Dintre noi pleacă azi un călător foarte obosit. Timp îndelungat, cu nesfârșită râvnă și cu silințile cele mai mari, a străbătut, între prieteni cu alte gânduri și între ajutători care se gândeau înainte de toate la sine, ținuturi în care, lângă bogăția cea mai nemeritată, lângă cultura cea mai zădarnică, lângă cel mai obraznic triumf, se zbuciumă în adânc întunerec și în mare sărăcie, ca răsplată pentru toată munca ei fără răgaz și pentru toate jertfele ei fără sfârșit, o întreagă națiune. Și călătorul cel fără odihnă lăsă la o parte pe cei ce n-aveau nevoie de altceva decât numai de câștiguri înnoite și de laudă proaspătă, pentru a îngenunchia înaintea celui căzut de greutăți și a apropia de buzele lui arse băutura dătătoare de viață. Și a făcut așa an de an, până ce i s-a înălbit părul de muncă, până ce bolile ostenelii s-au atins de dânsul și el însuși a căzut în marginea drumului celui greu, așteptând ultima datorie față de dânsul" (Oameni cari au fost,* II, p. 39). Străvechea intuiție mistică a vieții ca drum revine și în această pagină. Ceea ce ni se evocă este drumul unui samariteam, al unui călător „obosit", covârșit de „silințele cele mai mari", mergând „fără odihnă" către cel îngenunchiat de greutăți, mulțimea, căreia Haret i s-a devotat și de ale cărei „buze arse" bunul samaritean apropie „băutura dătătoare de viață". Și pentru că de data aceasta ni se înfățișează nu un caracter imobil, ci o viață, ceva care se dezvoltă în timp, drumul bunului samaritean, profunda intuiție, dar și marea pricepere

a scriitorului, recurge la forma narațiunii epice și biblice, cu frazele debutând prin conjuncția „și".

Nu numai omul și viața, dar și peisagiul prilejuiesc lui N. Iorga unele din paginile sale cele mai izbutite. Apropierea de Vasile Alecsandri este, în această privință, unul din rezultatele cele mai neașteptate ale analizei literare. Iată această descriere a Ragusei, pe care scriitorul o cunoaște încă din anii tinereții sale[1]: *„Dacă marea o voiești, mai du-te la acel dumnezeiesc oraș al Ragusiei dalmatine, cu ziduri sure înălțându-se parcă din marea de cobalt fără valuri, sub cerul de un nemilostiv albastru ca al Africei uscate: porți întunecoase, străzi de palate în jurul domului bătrân, pretutindeni reminiscențe din vremea republicii, piețe îngrămădite de fructele Sudului, migdale și smochine proaspete; mari case pustii, pline de diplome și de portrete, fine tipuri aristocratice răsărind dintre florile roșii ca sângele ale oleandrilor, și, afară, câmpii din care răsar, ca la noi, prunii ori cireșii, smochini și portocali, buruienile țepoase ale unei vegetații africane; iar, după ziua caldă, lină, grea de splendoare, copleșitoare de frumusețe, în răcoarea serii, pe malul de piatră, de cealaltă parte, de către munte, venind călări, în superbele lor costume roșii, violete, cusute cu aur, țăranii slabi și țărăncile palide din Herțegovina, care le întâmpină, străine! cu un* dobr vecer, *o «bună seara» ca pe vremea patriarhilor. Frumoasă iarăși marea la Cattaro, în golful fără pereche, plin de răsfrângerea razelor soarelui în stânca lucie, unită cu adâncul albastru de pretutindeni, dă golfului o înfățișare absolut fantastică, cu luntrile de formă veche, în care izbucnește roșul aprins al scufiilor pe care le poartă bărbații și femeile sub cerul cu străluciri metalice" (Cinci conferințe despre Veneția,* 1926, pp. 8–9). Profunzimea meridională a colorii, ba chiar și accentuarea caracterului „fantastic" al viziunii amintesc peisagiile lui Alecsandri. Mișcarea generală a descrierii, cu introducerea ei retorică (*„Dacă marea o voiești, mai du-te la acel dumneze-*

[1] Cp. și pasagiul din *O viață de om*, I, p. 285.

iesc oraş al Ragusei dalmatine"), cu apelul către convorbitor *(„ţăranii slabi şi ţărancele palide din Herţegovina, care te întâmpină, străine!"),* dau însă întregului tonul ei propriu şi de neconfundat. Vrednică a fi reprodusă este această evocare desprinsă tot din vechile amintiri dalmatine ale autorului: *„În ceasurile libere străbăteam acest mal aşa de frumos şi aşa de singuratec. Era ca o coborâre lină în trecutul a cărui taină o căutam pentru studiile mele. Pe drumul spre Gravosa, Gruj al slavilor, întunecaţii pini maritimi se ridicau din îmbelşugata vegetaţie pe care soarele o săruta fără s-o îngălbenească. Departe, insula Lacrome ascundea mânăstirea ei tăcută printre copacii deşi ai livezilor. Iar în oraşul însuşi cărări misterioase duceau printre case albe pe care le înfloreau în cerdace oleandri palizi fără mireasmă, şi râsete după perdele trase, unde blonde patriciene cu strămoşi înainte de cruciate pândeau ce li se năzare, izbucneau clare şi zglobii" (O viaţă de om,* I, pp. 285–286). Peisagiul este construit din note misterioase, ca şi trecutul pe care tânărul studios încerca să-l refacă din mărturiile arhivelor şi din acele ale aşezărilor omeneşti. Întunecaţii pini maritimi apar alături de tăcuta mânăstire a insulei, de cărările misterioase, de vegetaţia pe care soarele n-o îngălbeneşte, ca şi cum ea ar aparţine veciniciei, de oleandri, palizi ca şi moartea, şi fără miresme, adică fără ceea ce poate apărea ca duhul însuşi al vieţii. Dar în mijlocul acestui peisagiu care ne ademeneşte cu adierile lui din eternitate, izbucnesc deodată râsetele vesele şi zglobii ale patricienilor aparţinând anticei rase a regiunei. Accentul vieţii se introduce astfel în pictura locului, ca un element de contrast menit să adâncească solemnitatea imobilă, sustrasă parcă devenirii, a impresiei anterioare. Cu astfel de mijloace, se afirmă în scrisul lui N. Iorga arta unui peisagist romantic, din descendenţa lui Chateaubriand.

S-a vorbit uneori despre N. Iorga ca despre un talent prin excelenţă retoric. Şi, fără îndoială, atitudinea sa luptătoare, apelul direct la ascultător, mulţimea digresiunilor pe care, fără şovăire, le primeşte în scrisul său, sunt tot atâtea modalităţi

de manifestare ale unui temperament literar retoric. Dar dacă tehnica esențială a retoricii este amplificarea, dezvoltarea prin varierea aceluiaşi motiv, sunt multe cuvinte pentru a situa arta lui N. Iorga în alt sector decât al retoricii tradiționale. Căci ceea ce pare preocuparea statornică a acestui scriitor este mai mult tendința de a sili impresiile să intre într-un spațiu relativ restrâns, decât aceea de a dezvolta. Metoda sa e mai mult sintetică, decât analitică. Chiar cu prilejul portretisticei lui N. Iorga am remarcat rapiditatea elocventă a trăsăturii, marile efecte culese din scăpărarea de fulger a unei singure comparații sau metafore. În genul portretului rapid şi al caracterizării morale concise, autorul *Oamenilor cari au fost* a serbat unele din triumfurile sale scriitoriceşti cele mai de seamă. Dacă acum analizăm structura perioadelor sale, este cu neputință a nu observa, în bogatele lor arborescențe, mai degrabă o preocupare de concentrare decât una de amplificare.

În largile perioade ale lui N. Iorga disting două tipuri. Cel dintâi este al perioadei care îşi dezvoltă curba ei ideologică între puncte foarte îndepărtate, încât sfârşitul perioadei ajunge la notații neaşteptate şi oarecum eterogene față de punctul de plecare. Iată o perioadă aparținând acestui tip, culeasă din amintirile studentului de altă dată în capitala Franței: „*Văd încă pe grosul tenor Escalaïs, basc după care se nebunea Parisul, şi pe cântăreața cu glasul clar, dur şi sec, d-na Melba, spre care atenția parizienilor se îndrepta mai mult pentru că ştiau legătura ei cu blondul pretendent la tron, ducele de Orléans, care, mai târziu, cuminţit, dar nu pentru prea multă vreme, a luat în căsătorie, când eram eu la Viena, pe osoasa nepoată a lui Franz-Joseph, Maria-Doroteia*" (*O viață de om*, I, p. 206). Această caracteristică perioadă porneşte, aşadar, de la amintirea tenorului basc Escalaïs şi poposeşte la aceea a Mariei-Doroteia, nepoata lui Franz-Joseph. Spațiul interior al acestei construcții gramaticale şi stilistice este foarte larg. Dar încercarea de a introduce în aceeaşi construcție notația unor lucruri atât de deosebite este, fără îndoială, produsul unei tendințe acumulative şi concentrative. Al doilea tip al perioadei

iorghiste este acela care anină de firul unei propoziții principale sau al mai multor propoziții principale coordonate, propoziții secundare subordonate, acumulate parcă dintr-o nevoie de a nu lăsa să scape nimic din ceea ce se prezintă fantaziei sau ideației scriitorului. Iată, în această privință, perioada în care ni se vorbeşte de Vasile Bogrea: „*Acest tânăr dorohoian, cu ceva sânge polon în vinele sale, profund latinist, excelent cunoscător al limbii greceşti, inițiat în mai multe literaturi, ale căror opere le adunase în odăița nesănătoasă, pe care mulți ani n-a vrut s-o părăsească, a unei căsuțe lăturalnice, era şi un filolog eminent, totdeauna nou în studiile sale, la care aducea informații nebănuite, şi un poet, nu numai în suflet, dar şi în formă, ascunzând versuri scrise în ceasurile sale de absolută intimitate, şi un orator de o rară varietate şi de o uimitoare siguranță, în stare a însufleți o personalitate şi o epocă, atunci când zugrăvea un fermecător film complet înaintea ascultătorilor*" (*ibid.*, II, p. 257). Pe subțirele fir al ideii principale: „Acest tânăr dorohoian era un filolog eminent şi un poet şi un orator" se angrenează numeroase determinări care îmbogățesc şi completează portretul, dându-i înfățişarea unui întreg saturat. A dori să spună numeroase lucruri într-un spațiu relativ limitat şi a dori să nu lase nimic afară, din cele ce poate spune, este îndoitul resort al tehnicei periodizante a lui N. Iorga. Acest amestec de sintetism şi abundență este poate semnul cel mai izbitor al contribuției sale literare.

*

Portretul artistic al lui N. Iorga n-ar fi complet dacă n-am considera în el pe moralistul făuritor de sentințe şi maxime, în care lapidaritatea maioresciană obține una din cele mai importante continuări ale sale şi aceasta tocmai la acel artist al cuvântului care, în alte aspecte ale operei lui, ne cucereşte prin abundență şi densitate.

„Moraliştii" – în înțelesul franțuzesc al cuvântului – sunt o speță rară în literatura noastră. Temperamentul liric,

caracteristic pentru inspirația românească de până ieri, n-a îngăduit să se dezvolte, în condiții prea favorabile, felul reflexiv și critic, complăcându-se în a asocia termeni disparați ai experienței morale sau a disloca complexe tradiționale și unanim primite, de a reabilita obiectul unei prejudecăți sau de a discredita pe acela al unei stime generale și prea ușor acordate. Gestul acesta de libertate spirituală îl schițează într-o sută de chipuri volumul *Cugetărilor* (Vălenii-de-Munte, 1911), manevrând ironia, degajând un avânt liric, improvizând o scenă dramatică, aprinzând un fulger dintr-o îmbinare de cuvinte, formulând o încheiere cu un ton plin de revoltă sau de dispreț, emoționat sau august. „*O cugetare? o lature de adevăr care scânteie*". Scânteierea aceasta se produce în nenumărate feluri în colecția *Cugetărilor*. Fiind astfel produsul unei arte a fragmentului și improvizației, *Cugetările* nu schițează un sistem: șirul lor poate reveni uneori asupra unei idei, pentru a o nuanța sau chiar pentru a o contrazice. Însemnările de față vor încerca totuși să-și găsească poteca lor prin stufișul unei gândiri atât de exuberante, reliefând câteva din motivele ei tipice, o dată cu producerea dovezilor unui talent realizându-se în conciziune sugestivă.

Am spus despre *Cugetări* că nu alcătuiesc un sistem, cu atât mai puțin un sistem filozofic. Puțina sa simpatie pentru filozofi și filozofie a manifestat-o N. Iorga în numeroase ocazii. *Cugetările* reiau astfel o temă cunoscută, când definesc pe filozof drept „*omul care și-a făcut o specialitate din ceea ce poate înlocui înțelepciunea la cine nu e înțelept*". Zădărnicia ocupațiilor filozofice devine evidentă, dacă reflectăm că „filozoful creează întâi dificultăți pe care apoi le rezolvă – sau nu le rezolvă". La ce bun, în fine, străbaterea până la temeiul ultim al lucrurilor, până la absolutul pe care se sprijină lumea experienței concrete, când este știut că „*orbești pentru lume dacă privești numai absolutul*". Mania filozofilor de a transforma totul în problemă, perplexitatea gândului care iscodește fundamentele realului, depărtarea de singurul contact fecund pentru omenire, acela cu împrejurările particulare ale vieții,

sunt tot atâtea idei pe care *Cugetările* le reiau, le multiplică, le variază, pentru a întări în noi prevenirea împotriva filozofiei. Este aci desigur o rezistență rezultată din îndoita sorginte a unui temperament istoric, orientat către aspectele individuale ale lucrurilor, dar şi a unei firi de luptător, dornică să se regăsească printre împrejurările concrete, care opun rezistență, care pot fi mânuite, care pot fi învinse.

Etica ce se organizează în astfel de condiții nu va fi aşadar o încercare filozofică de a lămuri cauzele şi condițiile vieții morale. O astfel de întreprindere relativizează de altfel viața morală, făcând-o să atârne şi să varieze în raport cu ceea ce nu este încă ea. Pe urma reflecției filozofice asupra moralei, apare scepticismul moral. Moralistul nu va dori deci să se găsească în rândul filozofilor care zic: „morala se poate explica, prin urmare ea nu există". Autorul *Cugetărilor* ştie că „*rădăcina convingerilor e experiența*" şi etica pe care va dori să ne-o înfățişeze va fi aceea care se poate însuma din înmiitele lecții ale vieții. Căci spune N. Iorga, cu una din acele formulări care nimeresc tonul proverbului popular: „*Înțelepciunea nu se împrumută cu carul, ci se câştigă cu bobul*". Sugerată de viață, o astfel de înțelepciune va folosi vieții. Aşa, dacă e adevărat că filozofia nu e prea adesea decât „*coaja uscată a înțelepciunii*", alteori ea este una „*în care omenirea poate locui*" şi care ştie să „*muncească tăcută un colț de ogor*". Morala *Cugetărilor* va fi în acest din urmă fel un capitol pragmatic, unul din modurile în care viața încearcă a se instrui pe sine.

Inspirându-se din viață şi lucrând pentru ea, propozițiile *Cugetărilor* nu pot recunoaşte nicicând o altă autoritate decât a vieții. În cuprinsul vieții şi al naturii se găsesc criteriile bunei judecăți, ale dreptei conduite morale şi ale fericirii. Dar ridicată la rangul unui principiu suveran, viața autorizează o morală care trebuia să se izbească neapărat de toate acele orientări tradiționale, unde o putere care depăşeşte viața precizează, comandă şi opune din afară binele şi dreptul. Şi de fapt morala ce se poate înfiripa din *Cugetări* marchează cele mai

multe contraste față de etica religioasă. Etica religioasă operează în adevăr în numele unei autorități al cărui fel de a lucra asupra conduitei constă într-o constrângere, care compromite caracterul de libertate al oricărei hotărâri morale. Atunci *„moralitatea sprijinită pe religia singură nu merită numele ei; ea e mai totdeauna o tânguială vulgară ori o groază josnică"*. Etica religioasă apoi comandă totdeauna. Ea nu se dezvoltă din spontaneitatea firii omenești. Dacă *„prezentul a cunoscut mai ales religia care poruncește și face oprelişti, viitorul va cunoaște fără îndoială pe cele ce fac ca sufletul omenesc să se ridice liber în lumină"*. În sfârșit, în etica religioasă principiul binelui găsindu-se în afară și deasupra vieții, acolo de unde poate comanda și constrânge voința noastră, datoriile pe care ni le impune pot fi în afară de viață și uneori împotriva ei. Iată însă o împrejurare cu care etica vieții nu se poate declara împăcată. Tot ceea ce în etica religioasă înseamnă negație și depășire ascetică a vieții cheamă observația cugetătorului. *„Ciudată idee,* ni se spune, *aceea de a fi plăcut lui Dumnezeu numai pe cale negativă: nelucrând dumineca, nemâncând în posturi, neiubind toată viața, cum fac călugării, netrăind"*. Dacă se spune că în rai fericiții „stau" în fața lui Dumnezeu, lucrul se explică fără îndoială din împrejurarea că *„pentru mulți oameni fericirea e o stare"*. Peste viață, în îmbrățișarea mistică a divinității, religia poate socoti atins scopul pe care și-l propune aspirația spirituală a omului. Dar etica vieții observă că *„fericirea nu poate fi decât în avânt, în faptă și cel mult în beția de mulțămire după fapta săvârșită"*.

Activitatea este în adevăr manifestarea cea mai caracteristică a vieții și morala acesteia se poate dezvolta consecvent într-una a faptei și a vredniciei. Numeroase sunt propozițiile care s-ar putea spicui în *Cugetări*, pentru a ilustra acest neostenit îndemn spre activitate. Câteva indicații în această privință trebuie însă să ne ajungă. În legătură cu ideea de activitate, se precizează cele mai multe noțiuni morale. Dacă se întreabă astfel ce e fericirea, răspunsul vine o dată cu observația: *„leneșul uită că fericirea* negativă *nu se poate"*.

Dacă întrebarea cade asupra temeiului libertății, răspunsul este *„libertatea e ceva care se merită și se cucerește și nu ceva care se cere cu răgaz"*. Dacă vrem să știm care poate fi fundamentul dreptului, al dreptului de proprietate, de pildă, la afirmația unui Proudhon: „Proprietatea e un furt", moralistul poate răspunde: „Cea nespornică, da". Dacă dorim a cunoaște care e limita iertării, e bine a ne aminti că *„cel mai sigur mijloc de a nu greși e a nu lucra"*. Stabilind valoarea morală și criteriul prețuirii ei în legătură cu viața și activitatea, ce va deveni această etică imanentă în fața divinității și a morții, acolo adică unde omul se simte înălțat peste viață și la limita ei? O întrebare nouă își cere acum răspunsul.

Cugetările, despre care am văzut câte rezerve esențiale au față de morala întemeiată pe un principiu transcendent, nu sugerează însă niciodată o stare de spirit ireligioasă ci una plină de fervoare. Ele divulgă o dată cu mult spirit libera cugetare, reflectând în același timp cu subtilitate raporturile în care se găsește ea cu religiozitatea pe care o combate, drept *„sluga religiei care s-a îmbătat duminica și nu mai vrea să știe de stăpân"*. Religia, care poate intra în spațiul menținut prin această înlăturare a liberei-cugetări rebele și vulgare, nu e primită însă fără nicio critică. Elementul revelat și mistic pare a fi mai degrabă nesocotit *„Lucruri mai presus de natură*, ni se spune, *sunt acelea ce stau în afară de partea naturii pe care oamenii au ajuns a o cunoaște și înțelege"*. Oamenii pot deci ajunge odată să cunoască și să înțeleagă chiar ceea ce pare astăzi deasupra firii. În chipul acesta putem prevedea un timp când Dumnezeu însuși va fi restituit naturii, pe care astăzi i-l opunem, înălțându-l deasupra ei. *„Găsim natura nedreaptă fiindcă-i cerem să ni meargă bine, călcându-și legile. De aceea o supunem lui Dumnezeu, desfăcându-l dintr-însa."* Dar Dumnezeu, care e problematizat ca persoană deasupra naturii, poate rămânea mai departe o putere activă înlăuntrul ei. Vom vedea îndată cum etica imanentă a vieții se învecinează și în propozițiile *Cugetărilor* cu o religie imanentă, cu un patetism de caracter moral, așa cum se întâmplă de altfel

şi în sistemul etic şi religios care îi seamănă mai mult, acela al lui Jean-Marie Guyau.

Despărţită deocamdată de elementul mistic, religia ar putea degenera într-un simplu formalism cultic. *Cugetările* previn dificultatea, înfăţişând cultul drept acel *„formalism vulgar al celor ce-şi interzic, urmându-l, orice nevoie nouă a sufletului lor"*. Alteori însă cultul e prezentat ca agentul care poartă şi întreţine acţiunea morală a religiei. *„N-a fost o religie care, dispărând, să nu fi lăsat, cu multe prejudecăţi şi un praf întreg de formalităţi, omenirea ceva mai bună"*. Alteori, în fine, suntem invitaţi să recunoaştem în formele cultice şi tradiţionale ale religiei *„încă una din legăturile solidarităţii umane"*. Cultul este aşadar în *Cugetări* obiectul unei aprecieri împărţite. Valoarea factorului moral în schimb, care împreună cu cel mistic şi cu cel cultic întregeşte conţinutul religiei, este totdeauna recunoscută, deşi nu în felul în care el se înfăţişează în religiile revelate şi transcendente. Am văzut şi mai sus cum morala *Cugetărilor* nu vrea să fie aceea a tablelor de legi, decretate şi coercitive, ci aceea care rezultă din însăşi spontaneitatea creatoare a vieţii, singura în acord cu libertatea care conferă preţul şi clarificarea faptei morale. Această forţă morală dinamică este împodobită apoi cu atributele divinităţii. Despre Dumnezeu, *Cugetările* nu vorbesc decât ca despre o energie morală creatoare, lucrând panteistic înlăuntrul lumii. Astfel se va putea preciza legătura dintre Dumnezeu şi om, nu ca aceea dintre tatăl şi fiii săi, aşa cum o înfăţişează transcendentalismul *Vechiului* şi *Noului Testament*... Dumnezeul-forţă morală se continuă mai degrabă în conştiinţa umană, în puterea ei nesfârşită de creaţie: *„Suntem nu numai făpturile, ci urmaşii lui Dumnezeu, conştiinţa activă care creează mai departe, individualizându-se, fără a se fărâma"*. Către acest Dumnezeu al puterii morale, pietatea şi fervoarea omului se adresează nu prin gândul care se desparte de viaţă, ci prin însăşi fapta vieţii rodnice şi curate: *„Roagă-te lui Dumnezeu cu viaţa ta!"*

Cum va apărea însă moartea în ochii acestei etice a vieții? *Cugetările* fac un loc mare meditației asupra morții. Adeseori în șirul patetic al acestor gânduri închinate vieții, apare amintirea teribilă, dar rectificatoare a morții. Sunt în această privință unele reflecții care ating cu o rară justețe natura sentimentului pe care îl încercăm la gândul sfârșitului obștesc. „*Nu te temi de moarte,* ni se spune odată, *te temi de frica morții.*" Absurditatea, sofismul profund al fricii de moarte îl înfățișează ciudat observația: „*Durerea cea mare la moarte e că pleci fără a te putea lua pe tine*". De ce apoi frica de moarte? Moartea e tot o putere a vieții, o reprezentare capabilă să îndrumeze energia înfăptuirilor. „*Gândul morții să-ți fie în urmă, gonind spre faptă, nu în față, oprind.*" Pentru groaza care poate totuși stărui, *Cugetările* știu să recomande sau arta stoică a familiarizării cu moartea, căci e firesc s-o „*primești necontenit în sufletul tău, cum, fără voie, o primești necontenit în trup*" sau mângâierea frumos spusă, că „*prin moartea noastră păstrăm tânără lumea*".

Această etică a fecundității, a entuziasmului moral, a bărbăției în fața morții nu se întovărășește însă cu un accent deosebit de fericit smuls tovărășiei cu oamenii. Semenul nostru comun nu e pictat în cartea ale cărei linii largi le-am evocat aci, nici generos, nici drept, nici prea isteț, nici lipsit cu totul de orice ridicol. Portretul moral al omului închegat în *Cugetările* lui N. Iorga, nu poate fi măgulitor pentru nimeni. Vom trece asupra lui. Dar el explică acea pornire spre singurătate și reculegere, care alcătuiește accentul cel mai tulburător al acestui breviar de înțelepciune și îndemn. Astfel dacă trebuie să recunoaștem că e bine să stai singur în durere chemând pe alții numai la bucurie: „*numai așa vei avea tovarăși nefățarnici*", vom înțelege de ce „*uneori după mult zbucium, te întorci la tine cu înduioșarea cu care întâlnești un vechi prieten*". Pentru fapta umană creatoare nu există astfel răsplată, ci numai mângâierea singurătății și a regăsirii tale. Dar e poate cea mai înaltă consolare, știința că cine se dăruiește mai larg vieții, mai generos pentru

că niciun preț nu o va plăti, mai nebunește pentru că o va pierde mai ușor, acela o va afla mai întreagă și mai curată pentru sine. E poate aceasta învățătura cea mai întăritoare a *Cugetărilor*, în formele acelei expresii pregnante, care, după Maiorescu, împinge cu un însemnat pas mai departe arta sentenței.

VI
REALISMUL ARTISTIC ŞI LIRIC

1. B. DELAVRANCEA

În anul 1885, anul în care apare, în frunte cu *Sultănica*, primul volum de scrieri în proză ale lui Barbu Delavrancea, erau găsite toate elementele generale ale formei nuvelistice care de aci înainte, timp de vreo trei decenii, domină întreaga dezvoltare literară. Negruzzi, Filimon şi I. Ghica creaseră instrumentul de observaţie a realităţii, în scrieri în care intuiţiile fantaziei se unesc cu mărturiile memorialisticei. Creangă revelase în vorbirea poporului şi în tezaurul lui de ziceri tipice o bogată vână a umorului şi un larg câmp de mijloace ale caracterizării literare. Eminescu introdusese reflecţia filozofică şi lirismul în proză. Slavici crease modelul analizei psihologice. O nouă generaţie de nuvelişti şi romancieri grupează toate aceste elemente, sporindu-le cu originalitatea fiecăruia şi stabilind structura realismului artistic şi liric. Printre meşterii noului curent trebuie să ne oprim în primul rând la Barbu Delavrancea.

Întinsul apel pe care îl face la vorbirea poporului se constituie într-un principiu conştient la acest artist căruia îi plăcea să teoretizeze, atunci când declară în *Românul* din 1887: „*Nicăieri scriitorii, cu sau fără talent, nu sunt mai săraci în cuvinte ca la noi. Nicăieri nu vei găsi o orăşenime cultă care*

să cunoască mai puţin numele uneltelor casnice, agricole, industriale, întrebuinţate în ţara lor, ca la noi. Nicăieri nu vei găsi mai mulţi oameni care să cunoască mai puţine nume de colori, de flori, de arbori. Şi sărăcia de cuvinte cu adevărat româneşti şi vii este dovedită mai ales prin credinţa cărturarilor de astăzi că o seamă de tineri au început să scrie în limba cronicarilor amestecată cu jargon popular. Ei numesc «cronicărism» şi «jargonism» bogăţia şi frumuseţea limbii, ei numesc «cronicărism» şi «jargonism» ceea ce se aude în gura întregului popor, ceea ce ei nu ştiu, nu cunosc, n-au auzit, şi nu vor înţelege niciodată, căci mintea lor le este ameţită încă de copilăreasca revoluţie literară de la 48."[1] De fapt, împotriva acelora care vor fi atacat apelul la vorbirea poporului, cu tot ce poate aduce el ca varietate şi pitoresc al expresiei[2], cercul vrăjit fusese sfărâmat de Slavici şi Creangă. Delavrancea va păşi deci pe urmele acestora, atunci când în *Sultănica*, pune în gura povestitorului, ca mijloace ale caracterizării sale, vorbiri precum: *„De harnică, harnică, n-are cum mai fi. Unde pune mâna, Dumnezeu cu mila. Sare din vârful stogului şi cade ca un fulg. În argeà nu i se văd mâinile. Când toarce, mănâncă caierul. De cinstită, nu e obraz mai curat"* etc. pentru a nu mai aminti despre limbajul personajelor sale notat cu exactitate: *„E o fudulă, o luată din iele, n-are toate sâmbetele. Când umblă, calcă-n străchini. Numai nevastă ca toate nevestele n-o să fie Sultana aia... Ce are neica de nu i-a primit peţitul? Au nu e voinic? Ori e beţiv, stricător de case, zurbagiu? Au n-are de pe ce bea apă? He, he, fată proastă şi ţâfnoasă, dă norocului cu piciorul. Da' de, om sărac şi cu nasul în sus... Ştie Dumnezeu ce face!" (Sultănica,* ed. Cultura naţională,

---

[1] Cit. ap. N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane*, 1934, vol. I, p. 344.

[2] În discursul de recepţie la Academia Română (1918), unde se face alăturarea lui Delavrancea de Creangă, Ovid Densusianu se declară încă împotriva „provincialismelor" celui dintâi, în numele unei nevoi de unificare a limbii literare.

1922, p. 13, 14). Ovid Densusianu îi atribuia lui Delavrancea dorința de a deschide porțile cetății literare graiului muntenesc, aşa cum Creangă o făcuse pentru vorbirea moldovenilor săi. Precizarea filologică ar putea merge mai departe, stabilind ce datora Delavrancea țărănimii din preajma Bucureştilor sau aşezărilor țărăneşti recente din marginea lui şi ce datora el altor părți ale țării, de pildă Câmpulungului muntenesc şi întregii regiuni a Muscelului, unde scriitorul pare a fi rătăcit mai mult timp şi unde cu multă preferință stabileşte cadrul nuvelelor sale.

Din vâna populară extrage Delavrancea şi unele motive de basm, pe care nu le redă însă în felul neprelucrat al lui Ispirescu, prețuit de el cu multă căldură, ci le stilizează după modelul lui Eminescu şi Odobescu, prin dilatarea elementului liric. În *Poveste*, domnița este astfel descrisă: „*Când îşi încingea talia cu betelie de aur şi pornea uşor ca o umbră, la toți ai curții li se făcea frică, ca nu cumva vântul să-i ofilească lumina feții, ori ca mijlocul să se frângă sau ca picioruşele, în conduri de argint, să nu-i scape în crăpăturile pământului. Şi când împărăteasa o scălda, căci nu lăsa nicio altă mână s-o atingă, atât se rumenea fața şi cutele apei, că împărăteasa nu-i mai zicea: «ai de te scaldă» ci «ai de fă apa mărgean»*" (*Între vis şi viață*, ed. 1928, p. 13). Când Făt-Frumos se apropie, lirismul momentului găseşte, pentru a se exprima, mijloace de felul acestora: „*Tim, tam, tim, tam, tam uşor, încet, prelung... o adiere de sunete, o mângâiere dulce, un farmec de pe altă lume... Tim, tam, tim, tam, tam... ca o licărire depărtată care s-apropie, şi iar s-afundă, şi iar se întoarce... Dar cântecul o gâdilă pe obrajii rumeni, şi-i furnică din tălpile mititele până în creştetul luminos... Şi i se păru c-aude un glas, un glas fericit care cânta şi vorbea după tremuratul uşurel al chitării...*" (*ibid.*, p. 17). Puțini au fost prozatorii care au râvnit să scrie mai dulce şi să seducă prin asociații mai delectabile.

Din aceste prisosuri lirice ale basmului, trece în scrisul lui Delavrancea, ca un element aproape permanent al artei sale,

ceea ce s-ar putea numi vorbirea frumoasă despre subiecte poetice. Delavrancea este, în literatura noastră, creatorul poemei în proză, pe care el o intercalează necontenit în povestirile sale, mai ales în acele ale unei prime epoce. Iată, de pildă, cuvintele bătrânului pescar Fanta, rostite în cadrul exotic al țărmilor adriatici, un cadru vrednic a fi umplut de o palpitare romantică a sentimentului, ca aceea care se destăinuieşte, povestindu-ne: „*Într-o zi pluteam spre Triest. Despicam marea cu lopețile. Îmi băteam joc de zborul goelanului. Şi mă fierbea dorul d-a împărtăşi lumii că la umbra dafinilor, pe unde ațipeam mângâind pletele Cellei, nu e zi şi nu e noapte ca orice zi şi orice noapte, ci traiul zâmbet din stele ş-o simțire din alte lumi. Aş fi murit de fericire dacă aş fi închis numai în mine aceea ce toate inimile la un loc n-ar fi putut cuprinde. – O! de ce vânturile nu mă deteră rechinilor. Viața n-ar fi murit, căci adormind pe talazuri, ca p-un pat moale, cea din urmă tresărire a dragostei ar fi călătorit veşnic ca o fâşie de lumină ce colindă tot infinitul fără să se stingă vrodată*". (*Fanta-Cella, ibid.*, p. 136). Nuvela continuă în acelaşi ton până la acordurile muzicale ale finalului.

Când nu asistăm la explozia sentimentului, ni se destăinuieşte cugetul învolburat al unui gânditor din aceeaşi clasă romantică cu *Sărmanul Dionis*, în cuvintele în acelaşi timp exaltate şi sceptice ale *Trubadurului*: „*Nimeni pe lume nu va înțelege că o idee adânc înfiptă în mintea ta împreună cu un sentiment al ei este forța fatală care te poate duce la pieire sau te poate face un om mare. Şi o idee în aşa condițiuni este o realitate pentru om, mai brutală decât un bolovan pe care l-ar pipăi cu d-amănuntul. Eu poate să pier prada unor iluzii triste, după voi, a unei realități nedrepte, după mine. Deosebirea între noi e că eu vă înțeleg toate cuvintele vieții voastre, iar vouă vi se pare că le înțelegeți pe ale mele. Vă făliți cu pozitivismul vostru... Ştiința care studiază un creier mort este ştiința morții. Şi nu tăgăduiesc, ştiința a înțeles pe deplin de ce moare un om şi toate prefacerile prin care trece un cadavru, dar n-a înțeles nici pe sfert viața şi schimbările*

ei. «Cauza unică şi iniţială» este o taină pe care nu cu algebra voastră o veţi înţelege" (Trubadurul, în vol. *Sultănica*, 1922, pp. 107–108). Delavrancea a rămas mai tot timpul un autor reflexiv. Nu numai în *Linişte*, unde enigmaticul medic povesteşte lupta sa sfărâmătoare cu moartea care îi răpise fiinţele iubite şi cu ştiinţa care nu-l putuse ajuta, dar şi în nuvelele de tip realist, ca în *Zobie*, unde ne este descrisă figura unui idiot, prin a cărui noapte adâncă scânteiază lumina iubirii, povestirea faptelor este precedată de cugetările sugerate de splendoarea şi bogăţia naturii prin care coteşte cărarea nefericitului: *„Dacă frumuseţea naturii deşteaptă închipuirea, bogăţia ei năbuşeşte orice tresărire a omului. Când ea nu-şi mai stăpâneşte uriaşele minuni, omului îi răpeşte mintea, îi fură măreţia inimii... Deschizându-i belşugul sânului, îi răpeşte bogăţia minţii. Peste ce-a făcut natura mai prăpăstios numai geniul şi prostia stăpânesc. Aici pătrunderea fără seamăn şi neghiobia fără pic de înţeles pot prididi. A stăpâni sau a nu înţelege, e singurul mijloc d-a nu suferi. A pricepe tot sau a nu te sinchisi de nimic, aceasta e singura taină a vieţii" (op. cit.*, p. 37). Reflexivitatea eminesciană îşi găseşte astfel un continuator în Delavrancea, bucuros la orice popas să ne încredinţeze gândurile minţii sale frământate de enigma lucrurilor.

Dar peste tot ce-i dase timpul său şi exemplul înaintaşilor recenţi, Delavrancea rămâne el însuşi prin mai multe însuşiri ale imaginaţiei sale şi printr-o seamă de procedee ale realismului, pe care el le introduce mai întâi în proza noastră. Darul său vizual, adeseori remarcat, este incontestabil. Comparaţiile şi metaforele sale traduc o viziune totdeauna fragedă. Iată o ninsoare la începutul lui decembrie: *„A dat Dumnezeu zăpadă nemiluită; şi cade, cade puzderie măruntă şi deasă, ca făina la cernut, vânturată de un crivăţ care te orbeşte. Muşcelele dorm sub zăpadă de trei palme. Pădurile în depărtare, cu tulpini fumurii, par cercelate cu flori de zarzări şi de corcoduşi" (op. cit.*, p. 9). Efectele de lumină sunt notate cu multă fineţe: *„Era o lună nemaipomenit de frumoasă. Lumina ei poleia în argint vişinii înfloriţi. În capătul cărării*

soră-mea, subțire și dreaptă, părea o stană de marmură albă, lumina lunii se schimbă în rumeniu, în violet și înecă lumea într-un aer albastru" (op. cit., p. 105). Uneori senzația auditivă se asociază: *„Într-o zi cădea o ploaie caldă. Fulgerele se frângeau aprinse în norii rostogoliți de vânt. Strașinile giuruiau în căldări parcă s-ar fi jucat cineva pe o coardă de chitară" (op. cit.*, p. 105). Alteori sunt tablouri dinamice, ca al acestei hore rustice, redată cu o mare bogăție de verbe: *„În fața hanului roșu se încinsese o horă strașnică de săreau scântei de sub călcâie. În vârtejul jocului salbele de galbeni împărătești și icosari turcești zornăiau la gâtul celor avute. Vâlnecele, cu fluturi sclipitori, zburau când la dreapta, când la stânga. Suratele, împodobite cu flori-domnești, râdeau izbind pământul după hihăitul flăcăilor pletoși, rumeni de zăduf și de sânurile durdulii. Se mlădiau rotund trupurile, dârdâind pe picioarele lor sprintene, parcă naiba gâdila astă tinerime plină de foc ș-o arunca în sus ca p-o minge" (op. cit.*, p. 31). Alteori întâmpinăm figuri și siluete de un caracteristicism acuzat, al acelui Zobie, gușat coborât parcă dintr-o pânză a lui Goya: *„Capul lui mare ca o baniță se reazămă p-un gât înfundat în umeri. Picioarele și mâinile-i cată anapoda. Fața, lată și scofâlcită, la fitece pas, se strâmbă. Iar gușele, înflorite ca la un curcan, și le aruncă pe spete, și le mișcă moale și gras în mersul lui șontâcâit pe piciorul drept" (op. cit.*, p. 38). Delavrancea nu este astfel numai creatorul poemei în proză, dar și inițiatorul așa-numitului stil colorat, bogat în cuvinte pitorești, în metafore și imagini, în tot ce poate sălta relieful sensibil al expresiei: un stil care sub pana unora dintre scriitorii noștri mai tineri datorește, așadar, atâta exemplului și precedentului său.

În latura artei de a povesti îi datorăm lui Delavrancea mai multe procedee rămase, până la el, necunoscute prozatorilor noștri. În *Irinel* narațiunea ia forma monologului interior. Povestitorul nu asistă la evenimente, nici nu le reînvie din trecut, nici nu le ascultă din gura altora. El le retrăiește din amintire, dar nu ca pe niște fapte desprinse de sine și răcite,

trecute în domeniul obiectivităţii, ci ca pe nişte întâmplări vii, ca pe nişte momente ale vieţii sale lăuntrice, singuratice şi îndurerate. În această întoarcere a omului către sine însuşi, un singur cuvânt auzit în amintire îşi asociază înţelesuri bogate, pe care solitarului îi place să le scormonească printr-o analiză neînduratoare: „*Tocmai atunci auzii pe unchiu-meu: «Irinel!... Irinel!... Unde eşti?...» Ea dispăru într-o clipă. Mă trântii în pat. Luai Letopiseţile. În loc să citesc începui să mă gândesc. «Irinel! Irinel!» Cel dintâi, repede, aspru, răutăcios – cel de-al doilea, mai lung, mai dulce, mângâietor chiar. Desigur a voit s-o dreagă, să mă înşele. Să crez, eu, că nu s-a gândit la nimic. Dar ce a însemnat acel «*unde *eşti?» Am înţeles cum a zis* «unde». *Aci era tot înţelesul întrebării. Nu că avea să-i spue ceva, dar dorea foarte mult să ştie:* «unde» *e? Adică, nu care cumva e la mine în odaie? Atâta pază e umilitoare pentru un orfan de care a îngrijit o viaţă întreagă,* şi i-a îndoit averea, *ca să aibă dreptul să-i zică, c-o singură vorbă, c-o singură privire: «aşa ştiu eu să răsplătesc pe un ingrat, pe un tânăr care nu seamănă bătrânilor ce se duc şi înmormântează cu ei* moravurile sfinte din ţara asta!» *Acest* «unde *eşti» prea fusese cusut cu aţă albă. Ce, nu ştia* el, unde *«era» ea?*" *(Irinel,* în vol. *Hagi-Tudose*, 1903, pp. 73–74). Analiza psihologică a atins la puţini alţi autori mai multă precizie, ca în aceste rânduri în care orfanul îndrăgostit de fata tutorelui aude într-o singură întrebare a acestuia toate nuanţele sentimentului împărţit care îl leagă de binefăcătorul său.[1]

[1] Procedeul analizei intenţiilor cuprinse într-un cuvânt şi într-o intonaţie reapare mult mai târziu, la romancierii noului realism psihologic. Astfel, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu, bătrânul Tache Gheorghidiu întreabă pe fratele său Nae, politicianul: „– *Ei, Nae, ce se aude, intraţi sau nu intraţi în război?*" Şi eroul romanului comentează: „*N-am înţeles bine dacă prin acest «intraţi», în loc de «intrăm», unchiul Pache înţelegea să lase doar partidului liberal problema intrării în acţiune sau folosea persoana a doua, numai pentru că el se şi considera mort*" (I, p. 33). Tot astfel în *Rusoaica* lui Gib. I. Mihăiescu, în disputa dintre Niculina şi Ragaiac, femeiea înlocuieşte la un moment dat

Într-un astfel de monolog interior, meditația dă viață aievea scenelor văzute și auzite, ca în aceea pe care o reproducem mai jos pentru ingeniozitatea cu care scriitorul știe să împletească dialogul cu o obsesiune a timidului. În timp ce replicile lui Irinel și ale lui Iorgu se urmează, acesta din urmă își observă ghetele și obsesia lui trivială interceptează necontenit scena în care soarta i se decide. Căsătoria lui Irinel cu un pretendent bogat se hotăra într-o odaie vecină, când aceasta vine să-i aducă vestea: „*Ochii ei scânteiau; albastrul lor mi se păru un ocean revoltat, fără fund, fără țărmuri. Privii în jos, prostit de o spaimă neînțeleasă. Îmi văzui ghetile și mă gândii: azi mi le-a făcut ori nu? Firește că da. Nu mi le face în toate zilele? – Iorgule, știi de ce-a venit bătrânul? – Nu, îi răspunsei eu c-o liniște stupidă. «Mi-a făcut ghetile... ori a fost rouă...» – Iorgule, știi ce mi-a zis tata? – Nu. – Să pui rochia de fulard. – Rochia de fulard?... A care-mi place mie?... – Dar știi de ce mă gătesc? – Firește că da. Ea tresări. Eu continuai, ștergându-mi o gheată cu batista. Firește că știu... Nu este azi o sărbătoare mare? – Ah! îmi răspunse ea trântindu-mi mâna de care mă ținea, nu știi nimic! Ce om indiferent și nepriceput ești! – Indiferent? Înțelesesem tot din privirea și emoțiunea ei, și cu o liniște, care desigur nu era a mea, mă plecai și-mi ștersei și cealaltă gheată*" (*op. cit.*, pp. 77–78). În actul ștergerii ghetelor se exprimă o puternică emoție. Inhibiția momentului, liniștea despre care ni se vorbește, ne face să înțelegem că emoția s-a interiorizat și a pus stăpânire pe omul adânc. Împletirea motivului vulgar prin scena de mare interes patetic este un procedeu realist, pe care Delavrancea îl introduce în proza noastră împreună cu atâtea altele ale aceleiași direcții literare.

În cele mai multe din nuvelele sale, chiar în acele de tip realist, Delavrancea se reprezintă pe sine, narează împrejurări

---

pe obișnuitul „tu" prin „dumneata", obligând pe cel din urmă să observe: „... *cuvântul «dumneata»... reveni în glasul ei, «distant, rece, sarcastic parcă»*" (p. 124).

de-ale sale sau încarnează conflicte sufleteşti proprii. Fondul inspiraţiei sale rămâne deci liric, deşi mijloacele sunt adeseori acele ale analizei şi ale observaţiei obiective. Chiar când i se întâmplă să pună în picioare o figură cu totul deosebită de sine, el o face din punctul de vedere al valorificărilor personale. În *Sultănica*, în *Zobie*, în *Milogul* participarea înduioşată a scriitorului la soarta eroilor săi creează atmosfera lirică a naraţiunii. În *Domnul Vucea*, meschinăria abuzivă a institutorului de altă dată este resimţită din unghiul propriei copilării care a avut să sufere de pe urma ei. Poate o singură dată Delavrancea a ieşit din sine însuşi, construindu-şi povestirea din date exclusiv obiective, fără amestecul materialelor furnizate de sentimentul şi aprecierea sa. În acel moment, Delavrancea şi-a scris capodopera: nuvela *Hagi-Tudose*. Caracterul eroului este construit din dialogul personagiilor care au de-a face cu el sau din vorbele şi faptele sale. De la *Alexandru Lăpuşneanul* al lui C. Negruzzi nimeni nu mai aplicase cu aceeaşi consecvenţă norma impersonalităţii. Dar spre deosebire de Negruzzi şi în acord cu noua estetică realistă, Delavrancea îşi vede personagiile în atitudini individualizate, pe care le descrie cu minuţie. Iată pe ctitorii bisericii enumerând frumuseţile locaşului lor: *„Mă rog, nu au atâtea degete, la amândouă mânele, câte minuni se află în sfântul locaş. Şi când se încurcă se fac foc bătrânii troiţeni; ba îşi muşcă degetele la numărătoare, căci iată cum au apucat ei să numere minunile: ridică amândouă mânele în dreptul ochilor, ţi le vâră sub nas cu degetele răsfirate, apoi la fiece laudă zic «una la mână» şi moaie câte un deget în gură. La înfierbinţeală, uită că degetele sunt ale lor, şi le muşcă, şi vorba se preface în supărare, supărarea în ceartă şi cearta în gâlceavă. Cum să cază ei la învoială?... Fiecare vrea să laude şi să numere numai cum vrea el, iar nu cum laudă şi numără ceilalţi" (op. cit.*, pp. 3–4). Când ctitorii se retrag şi scena rămâne a fi stăpânită exclusiv de hagiu, povestitorul se întoarce în trecut pentru a ni-l prezenta pe erou în momentele tipice ale vieţii sale, lucrând de data aceasta prin simplificări expresive, ca într-un portret clasic,

prin acumulare de largi trăsături convergente, arătându-ni-l de pildă pe hagiu cum reacționează față de nevoia de a se hrăni și de a se încălzi, cum rezolvă problema căsătoriei, cum se comportă în negoțul său, ce atitudine religioasă are etc. Abia după ce portretul se completează prin trăsături pe care i le pune la dispoziție biografia eroului, povestitorul revine la nivelul prezentului și încheie prin nararea agoniei și morții hagiului. Mărturia lucrurilor mute, „mediul" naturalist, vine să sprijine prezentarea viguroasă a caracterului: *„Părеții sunt cojiți și galbeni; grinzile tavanului, negre și prăfuite; icoanele, cu sfinți șterși; patul de scânduri acoperit cu o pătură lățoasă, vărgată cu alb și vișiniu. Două perne de paie la perete și una de lână îmbrăcată într-o față soioasă. Pe jos pardoseală de cărămizi reci. Odaie tristă, întunecoasă, un mormânt pe al cărui ochi de geam, ca un sfert de hârtie, ț-ar fi frică să privești, de frică să nu vezi morții odihnindu-se cu fețele în sus" (op. cit.*, p. 23). Totuși pictura lucrurilor nu cade în minuție balzaciană. Omul și conflictele lui domină cu hotărâre în *Hagi-Tudose*, care, în 1903, data când povestirea apare în volum, reprezintă fără îndoială punctul cel mai înaintat al noului realism românesc.

2. DUILIU ZAMFIRESCU

Începuturile lui Duiliu Zamfirescu sunt contimporane cu ale lui Barbu Delavrancea. Totuşi în 1883, când apare volumul *Fără titlu*, primele nuvele ale autorului *Vieţii la ţară*, formula lui literară pare mai puţin cristalizată decât aceea a unora din povestirile lui Delavrancea, cum ar fi *Sultănica*, abia cu doi ani mai apropiată de noi. Evoluţia lui Duiliu Zamfirescu va avea de străbătut un drum mai întins. Cu toate acestea, chiar în nuvela *Amintiri din vremuri*, cuprinzând un episod din viaţa poetului Depărăţeanu, alături de accente romantice care ne duc cu gândul până la primele manifestări ale lui Costache Negruzzi, alături de exagerarea sentimentelor şi, în declaraţiile eroilor, de supraîncordarea melodramatică a tonului, se găsesc şi unele înmuguriri ale artei viitoare. Romanticul face să răsune trâmbiţele sale, atunci când pune pe unul din personagiile povestirii să declare: *„Şi eu credeam că nu poate fi ceva mai mare, mai sublim, mai vultureşte scris decât* Faust... *E o suflare de geniu sălbatic, care a produs aceste versuri arzătoare; o lumină scăpărată de creierul unui Dumnezeu, care a venit să aprindă ideile acestui Om-rege; e un fulger de cugetare; o împărăţie de vorbe frumoase, care se înlănţuiesc, se strâng, se armonizează ca notele unor glasuri din cer"*

(Nuvele, ed. Mariana Zamfirescu-Rarincescu, 1939, p. 19). Alteori revărsarea sentimentală trece dincolo de justa măsură, într-un dialog lipsit de orice naturalețe: „*A, domnule* (vorbeşte eroina), *e prea frumos din parte-ți, şi-ți sunt datoare multă recunoştință pentru această orbească ascultare ce-mi dai. Te-am oprit... o, da! te-am oprit, căci nu mai puteam! Ah, a iubi şi a fi silită să taci... Te-am oprit, Alexandre, dar după aceea ți-am scris să vii, căci acum nu mă mai tem de viitor. Vino şi iubeşte-mă ca altă dată. Spune-mi simțirea ta cu vorbe dulci, cu vorbe de foc; spune-mi că m-ai iubit întotdeauna, că ai cugetat la mine, numai la mine*" etc., etc. *(ibid.*, p. 50) până la mărturisirea finală: eroina era ftizică!

Când însă scriitorul renunță la acest fel de a scrie, caracteristic pentru începuturile sale, el se alătură sforțării lui Delavrancea în constituirea noului curent al realismului liric şi artistic. Duiliu Zamfirescu n-a atins totuşi niciodată vioiciunea închipuirii lui Delavrancea în reprezentarea naturii şi a omului. Adeseori, în locul imaginii captate la izvorul însuşi al impresiunii directe, întâmpinăm amintirea literară, alegoria antichizantă sau imaginea artificioasă, care întrezăreşte în transparența naturii modelul lucrurilor fabricate de om. Iată, de pildă, o zi de toamnă cu cerul străbătut de cârduri de cocoare: „*În straturile albastrei bolți se cufundau dungi unghiulare de cucoare, atât de sus şi de subțiri, că păreau ca nişte desenuri arabe, încrustate într-o imensă piatră de lazurită*" *(Locotenentul Sterie*, în *Nuvele*, p. 73). Mult mai deseori însă scriitorul, cucerit de farmecul antichității, recurge la lumea de alegorii ale acestei culturi, acolo unde am fi aşteptat numai intuiția directă a naturii. Iată viziunea undelor neliniştite ale mării: „*Oglinda golfului s-a spart. Rigle verzi de apă se aleargă, se lovesc sânuri de sânuri, se înalță o clipă în aer şi se zdrobesc, resfrângându-se într-o puzderie umedă. E carnavalul... carnavalul himeric al unei lumi de sirene, de tritoni, de nimfe, cărora vântul le taie forme rotunde şi brațe molatece din carnea agitată a mării*" *(Alessio, ibid.*, p. 179). Frumoasa Nannina, când o zăreşte întâia oară, îi apare având

un gât *„cum numai închipuirea noastră l-a dat sirenelor"*. Un efect de lună este întrevăzut prin vălul aceloraşi amintiri mitologice: *„Vezi o dâră de lumină? E luna, care bate în oglinda lacului Albano. Tremură nimfele în grote şi, dintr-un colţ într-altul, îşi trimet sărutări pe luciul argintiu. Libelulele de apă le prind din fugă şi îşi fac din ele aripi. Şi lasă-te, lasă-te farmecului de a dormi, fii libelulă, gustă sărutarea unei nimfe; gura lor e parfumată de nufăr şi de sânuri, Afrodita aeneeană le-a însemnat cu câte două flori de migdal" (ibid.*, p. 206). Tot astfel, într-un adânc de pădure, poetului i se năzăreşte un joc de nimfe şi silvani. Şi cu acea preocupare, care nu era străină nici lui Delavrancea, toate tablourile se constituie din note dulci, susţinute de curentul unui lirism voluptuos. Parcurgând atâtea din nuvelele lui Duiliu Zamfirescu, din această epocă, simţim lămurit că, în pictura naturii, ceea ce îl interesează pe poet nu este numai viziunea lucrurilor, dar şi expresiunea sentimentului său delectabil în legătură cu ele.

Lirismul lui Duiliu Zamfirescu este însă, în alte împrejurări, destul de deosebit de acel al lui Delavrancea. Nu mai întâmpinăm aci vulcanismul unui temperament în luptă cu destinul, ca la autorul *Paraziţilor*, ci dezolarea cerebrală la gândul nimicniciei omului şi a lumii. În redarea acestor sentimente, Duiliu Zamfirescu foloseşte, împreună cu toţi reprezentanţii realismului liric şi artistic începător, reflecţia filozofică generală, care nu respinge pe alocuri nici termenul tehnic şi ştiinţific. În *Singurătate*, când din aburii lacului se întruchipează apariţia nestabilă a unei nimfe, scriitorul, care nu încetează o clipă de a se analiza, notează: *„Eu însă mă uitam la dânsa cu puterea tuturor simţurilor concentrate în vedere. Şi, cum se întâmplă adesea, în loc s-o văd mai bine, aţintirea îndelungată a privirilor asupra unui singur punct îmi produse afectul dimpotrivă: percepţiunea se slăbi" (op. cit.*, p. 210). Cititorul tratatelor de filozofie şi psihologie, fostul elev şi prietenul mai tânăr al lui Maiorescu, urmăreşte nu numai pulsaţiile activităţii perceptive, dar şi întunecarea trecătoare a conştiinţei eului cu toate acompaniamentele fiziologice:

„Inima bătea rar, respirarea mi se oprise în gât, o desăvârşită curmare a funcţiunii organelor mă făcu să cred mai pe urmă că o secundă eul meu nu m-a cunoscut. O secundă am lipsit din mine“ (op. cit., p. 212). Când, în sfârşit, după acea noapte populată cu fantome, scriitorul se regăseşte în faţa măreţei văi romane, sentimentul său află, pentru a se exprima, această neaşteptată formulare filozofică: *„A doua zi, deschizând fereastra pe valea Romei, splendoarea peisajului îmi redete conştiinţa estetică, pe care o pierdusem“ (op. cit.*, p. 214). Este, desigur, nu numai o consecinţă a unor împrejurări locale, cum ar fi elementele de cultură filozofică intrate în formaţia spirituală a tuturor junimiştilor, dar şi o repercusiune a naturalismului contemporan, tendinţa lui Duiliu Zamfirescu de a studia cazuri patologice, urmărite până în amănuntul lor psihologic şi organic. Aşa se întâmplă, de pildă, în nuvela *Frica* (1895), unde emoţia aceasta este urmărită în toate detaliile desfăşurării ei. Paginile consacrate analizei încep printr-o definiţie a fricii, drept *„ideea unui lucru ameninţător, care ar apăsa sentimentul de sine“. Toţi oamenii încearcă sentimentul acesta: „Starea aceasta este absolut comună tuturor muritorilor şi, în acea minută de neclaritate, în care eul este de-a dreptul ameninţat şi fără apărare,* la toţi oamenii le e frică“ *(op. cit.*, p. 240). Tehnicitatea formulărilor dobândeşte uneori aspecte de tratat ştiinţific: *„Căpitanul văzuse, mai mult sau mai puţin, totul, şi deşi impresiile directe de la lucruri erau mai puternice decât impresiile lor intuitive, ajunsese până la harap, fără nimic extraordinar“ (op. cit.*, p. 240). Impresii „directe“ şi impresii „intuitive“ seamănă a distincţie de manual. Barbu Delavrancea n-a rătăcit niciodată prin coridoarele atât de sinuoase ale abstracţiunii. Şi, dacă n-a făcut-o, împrejurarea se explică nu numai prin intuitivitatea superioară a imaginaţiei sale, dar şi prin simţul său lingvistic incontestabil mai viu.

Ceea ce gândea Duiliu Zamfirescu în problema limbii literare, aflăm destul de limpede din prefaţa de la 1888 a *Nuvelelor* sale, importantă pentru că cuprinde poate prima declaraţie de principii veriste a literaturii noastre: *„arta stă*

tocmai în alegerea adevărului". Dar adevărul, pe care doreşte Duiliu Zamfirescu să-l fixeze, este acela al clasei de mijloc, mai târziu al marilor proprietari de pământ, pentru care, după cum ni se spune, limba ţărănească a lui Slavici sau aceea periferic orăşenească a lui Caragiale, ar fi nişte unelte lingvistice nepotrivite. Nu vom discuta îndreptăţirea excluderii lui Creangă, niciodată pomenit, dintre creatorii mijloacelor lingvistice actuale ale literaturii noastre, nici vederea care recunoaşte în limba lui Caragiale *„stratul mahalalelor şi al oraşelor de provincie"*. Vom reţine însă expresia aspiraţiei de a crea o nouă limbă literară, adaptată vieţii intelectuale şi afective a unei clase mai cultivate, care până aci nu fusese exprimată de literatura vremii şi nici n-ajunsese să-şi făurească singură propria ei unealtă literară: *„Cred,* scrie Duiliu Zamfirescu, *că este o năzuinţă dreaptă de a încerca o formă literară pentru schimbul de gândiri şi de simţiri mai alese, care până aci se făceau în limbă străină sau într-o românească pe care literatura cu niciun preţ n-o putea primi" (op. cit.,* p. 71). Pe drumul acestor înfăptuiri, Costache Negruzzi este singurul înaintaş amintit.

În şirul romanelor de mai târziu, dar mai cu seamă în *Viaţa la ţară*, 1898, în care temperamentul lui stilistic ajunge la formele unui clasicism plin de măsură şi claritate, Duiliu Zamfirescu renunţă în cea mai mare parte la manierismul trecutului. Analistul naturalist al stărilor sufleteşti stăruie, ba chiar se dezvoltă în el, fără să mai simtă nevoia apelului la nomenclatura şi dialectica ştiinţei. Lirismul şi reflecţia continuă să alimenteze paginile acestei noi perioade, dar fără excesul şi abstractismul trecutului. Lirismul capătă o pedală gravă şi simplă şi reflecţia generală aderă parcă mai adânc la impresia directă. Iată pagina în care, îndrăgostit, Matei trăieşte farmecul august al unei nopţi de vară: *„Liniştea singurătăţii cuprinsese din temei toate celea. Întunericul se coborâse din fundul depărtărilor, parcă s-ar fi deschis zăgazurile vremilor trecute, şi haosul ar fi inundat lumea. Rar, câte un zgomot din sat venea să turbure pacinica tăcere a câmpului. Un câine lătra în somn,*

înăbuşit, or un buhai mugea cu glas adânc; cucovele de baltă țipau câteodată în marginea trestielor, or rânchezatul vreunui mânz venea ascuțit despre pădure. Țârâitul bălărielor părea a face parte el însuşi din tăcere" (op. cit., ed. 1898, „Biblioteca pentru toți", pp. 84–85). După această descriere sprijinită de atâtea elemente concrete, reflecția generală pare a voi să-şi recucerească vechile ei drepturi: *„O blândă descurajare păru că învăluie sufletul lui Matei, care, cu trupul rămas pe paiele uscate, plutea în văzduh, cu întreaga sa ființă nematerială. Ca la toți oamenii echilibrați, dar cu fantazia caldă, nimicnicia făpturei noastre, față cu natura uriaşe, era o cauză statornică de melancolie, iar pe de altă parte scânteia ce arde în noi, facultățile noastre, sufleteşti, un continuu îndemn de-a trăi. A pricepe că nu poți pricepe şi că nu eşti în stare de a împiedica împlinirea legilor firei, este deja interesant; dar a pricepe pentru ce nu poți pricepe, e minunat, fiindcă dacă ai putea înlătura pricina pentru care nu poți pricepe şi care e parte în tine, dar şi afară din tine, ai pricepe totul! Viața e plină de durere şi de farmec. Ce somn adânc doarme spațiul dintre stele!"* etc. Dar cum scriitorul, mai experimentat acum, ştie că toate aceste reflecții diluiază emoția şi slăbesc puterea intuiției directe, revine la elementul concret şi salvează prin el impresia singurătății în fața universului: *„Între fiecare stropitură de lumină din Calea Lactee sunt milioane de poşte de singurătate. Şi unde ne ducem noi, după moarte? noi, partea aceasta ce se desprinde din tiparul de acum? Nicăiri. Murim în noi înşine, cum mor făpturile unui vis, în vis. – Un car trecea pe drum, iar căruțaşul cânta din fluier, singur" (op. cit.*, pp. 85–86). Imaginea carului şi a cântecului singuratic al căruțaşului eliberează sentimentul şi însufleţeşte dintr-o dată tabloul acoperit atâta vreme de meditația cugetătorului.

Numeroase sunt pasagiile *Vieții la țară*, în care amănuntul realist, umoristic sau grațios, dă viață şi adevăr tablourilor. Iată pe conul Dinu, meditând în singurătate la acea schimbare a vremurilor care îi îngăduise lui Tănase Scatiu să aspire la mâna fiicei lui: *„Şezu jos şi fumă mai departe din țigara stinsă,*

sărind cu mintea la nepotu-său Damian, care nu mai venea din străinătate, la soră-sa Diamandula, mama lui Damian, care trăia numai prin puterea dorului de fiu-său, la una și la alta, până ce un pisic, care se strecurase sub scaun, îi atrase luarea-aminte, prin îndemânarea cu care se juca cu pana țigaretei lui Tănase Scatiu" (op. cit., p. 17). Iată pe bătrâna Diamandula, al cărei dor statornic pentru băiatul plecat în depărtări se luminează în scăpărarea de fulger al unui amănunt veristic neaşteptat, mai bine decât prin cea mai atentă şi savantă analiză psihologică: „*Legată la cap cu o bocceluță de mătase neagră după moda veche, coana Diamandula își trăgea din când în când ochelarii de pe frunte, legați la spate cu ață, ca să privească, pentru a o suta oară, o scrisoare a fiului său. Bătrână, bolnavă, surdă, ea trăia, spre minunea tuturor, numai prin puterea unei dorințe: aceea de a mai vedea, înainte de a muri, pe unicul ei copil... Câte o rară scrisoare ce venea de la el, era cetită, recetită, învățată pe dinafară de o mie de ori; plicul descusut și pe o parte și pe alta; marca de pe plic studiată până la firele mustăților regelui Humbert – căci scrisorile veneau din Italia*" (pp. 19–20). Iată scena agoniei Diamandulei, în care fulgul urmărit deopotrivă de bătrâna care se stingea şi de fiul ei, care o veghează, descătuşează în tablou nu numai un curent de adevăr, dar şi o emoție simbolică mai generală: „*El aştepta, cu capul plecat spre dânsa. După câteva minute o văzu întinzând degetele de la mâna rămasă liberă, către perna de la perete și culegând un mic fulg, pe care îl suflă în aer. În mintea amândurora treceau lucruri ciudate, străine de solemnitatea tristă a momentului. Gândul bătrânei, liberat deocamdată de durerea fizică ce o stăpânea, rămânea plutitor în aer și se anina de fulgul de pe pernă; gândul lui, încremenit de apropierea morții, se destindea prin curiozitate și urmărea pe acela al mame-sei, ocupat de un fulg*" (p. 53).

Întocmai ca mai toți scriitorii realişti români, până când un Alexandru Macedonski cucereşte sectoare noi ale artei descriptive, Duiliu Zamfirescu este mai ales un pictor al omului

şi al peisagiului, mai mult decât al lucrurilor şi al interioarelor, care apar totuşi uneori în paginile lui. Remarcabilă este apoi sub pana autorului *Vieţei la ţară* sau *Tănase Scatiu* pictura stărilor de mulţime, cu atâta vreme înainte ca L. Rebreanu să dezvolte larg posibilităţile acestui motiv. Vrednică de atenţie este şi evocarea vieţii interioare, cu afundări într-o lume de imagini construite după alte legi decât acele ale atenţiei voluntare: „*Se întoarse de la Florea înapoi, cu un sentiment de descurajare sufletească, de gol, pe care vremea de-afară, cu pomii desfrunziţi şi cerul împodobit de nori, îl mărea şi mai mult. Intră acasă. În odaia lui focul se stinsese. Se aşeză într-un fotoliu şi rămase astfel cu mâinile duse la gură. Frigul îi şerpuia prin vine, dar parcă nu se simţea în stare să se scoale şi să cheme. Îşi aduse aminte de o cameră rece dintr-un otel de la Pisa şi i se păru că vede apa turbure a Arnului curgându-i pe dinainte. Cum trece timpul!... Ce o fi făcând Saşa?... Începea să se-ntunece... O muscă bâzâi greoaie prin aer şi se izbi cu capul în oglindă. El văzu, ca prin vis, un punct negru căzând, dar dincolo de faţa oglinzii, şi, tot acolo, spaţiul din odaie, reprodus în slaba lumină a zilei. Ce departe i se părea un cadru din perete văzut în oglindă! Albul şi negrul din el alcătuiau un cap de călugăriţă. Dacă închidea ochii mai mult, călugăriţa se prefăcea într-o biserică gotică; când îi deschidea, biserica redevenea călugăriţă... Şi aşa, un freamăt de memorie îi cânta în minte rugăciunea celor patru popi, în mijlocul câmpului, când cu venirea sfintei. Dar picătura de aghiazmă de pe gâtul Saşei!... Ce încântătoare era Saşa în ziua aceea, aşteptându-l...*" (*Viaţa la ţară,* pp. 209–210). Caracterul atât de modern al procedeului nu poate scăpa nimănui şi el alcătuieşte punctul cel mai înaintat al artei de analist a lui Duiliu Zamfirescu, atentă la enigmele vieţii sufleteşti.

3. AL. VLAHUȚĂ

Din aceeaşi generaţie cu Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu şi abia cu vreo zece ani mai bătrân decât Brătescu-Voineşti, Al. Vlahuţă este şi el unul din reprezentanţii noului realism liric şi artistic. Imaginaţia lui Vlahuţă nu egalează însă niciodată pe aceea a emulilor săi şi nici puterea lui de a crea caractere omeneşti şi de a învia situaţii, încât din bogatul material nuvelistic răspândit în seria volumelor care încep să apară încă din 1886, cititorul reţine o atmosferă, o atitudine, dar nicio figură despre care să putem vorbi ca despre oameni care au trăit odată, aşa cum putem vorbi despre atâţia întâlniţi în paginile lui Delavrancea, Duiliu Zamfirescu şi Brătescu-Voineşti. Îi lipseşte lui Al. Vlahuţă, pentru a fi atins un astfel de rezultat, puterea de a-şi individualiza figurile şi pe aceea de a se uita pe sine. Om de idei şi natură militantă, cu toată poziţia contrarie pe care a crezut că o poate reprezenta într-o celebră corespondenţă cu I. L. Caragiale[1], în proza lui Vlahuţă tipicul striveşte individualul, schemele generale înnăbuşesc pâlpâirea vieţii unice, şi în aceste scheme şi tipuri se concen-

[1] Publicată în vol. *Dreptate*, 1914, de Al. Vlahuţă, şi *Abu-Hasan*, 1915, de I. L. Caragiale.

trează resentimentele scriitorului, revoltele şi dorinţe-le lui de mai bine. Al. Vlahuţă a simţit desigur limitele înzestrării lui, atunci când apărându-se împotriva oricui i le-ar fi imputat, îi scria lui Iacob Negruzzi cu prilejul trimiteriii unei poezii a începuturilor sale: *„Între bucăţile ce vă trămit e una* Scrisoarea unui bătrân *care nu pare a fi decât ţipătul unei uri personale, şi ca atare nevrednică de a figura în bătrâna şi serioasa dvs. revistă. În realitate însă nu e aşa. Poate că am tras puţin cu coada ochiului pe de lături, însă sâmburele concepţiei mele, vă mărturisesc cu sinceritate, a fost cu totul abstract, obiectiv, străin de patimele înguste ale zilei"* (Torouţiu şi Cardaş, *Studii şi documente literare*, I, pp. 335–336). Desigur, sinceritatea lui Vlahuţă nu poate fi pusă la îndoială: îngustele patimi zilnice nu l-au stăpânit niciodată în scrisul său. Dar dacă talentul său literar a fost liber de patimile cele mici, cele mari şi nobile, împreună cu tristeţea de a le vedea necontenit contrazise, l-au stăpânit totdeauna, şi împrejurarea este atât de evidentă, încât niciodată în faţa vreuneia din creaţiile lui Vlahuţă nu întâmpinăm ceea ce ne izbeşte atât de des în operele lui Caragiale, acel echilibru al sentimentelor cu privire la eroii săi, care ne fac să spunem că autorul *Momentelor* iubeşte cu adevărat pe oamenii supuşi, pe de altă parte, satirei sau ironiei lui. Lirismul fundamental al operei, substructura sentimentelor reactive este însă o trăsătură a întregului curent. Ceea ce îl deosebeşte pe Vlahuţă este, după propria lui mărturisire, „sâmburele abstract al concepţiei". Scriitorul nu pare a porni de la intuiţia individuală a unui om sau a unor împrejurări, ci de la anumite concepţii generale, subliniate afectiv, asupra moravurilor, asupra stărilor noastre sociale, asupra viţiilor şi păcatelor care ne stăpânesc, clădind în urmă o lume întreagă făcută dintr-o orăşenime lipsită de scrupule, rea şi vulgară, dominând o bună pătură ţărănească, adeseori foarte nenorocită. La mijloc stă intelectualul dezadaptat, Dan, prefiguraţia unora din creaţiile lui Brătescu-Voineşti, văzut însă tot în latura problemelor sale şi prin prisma concepţiilor sociale ale autorului. Poate că Vlahuţă raţionează în nuvelele sale mai puţin decât

Delavrancea și Duiliu Zamfirescu; procedeele sale nu folosesc în aceeași măsură intercalarea meditației filozofice, semnalată la emulii săi. Intelectuale sunt la Vlahuță nu procedeele, ci temeliile însăși ale lucrării literare.

Povestitorului îi place să nareze direct sau de sub masca unei confesiuni primite de la eroul însuși al povestirii, fapte pe care nu dorește nicidecum să le poetizeze, atât de puternică este deocamdată pentru el norma realismului, pretinzând scriitorului evocarea vieții în formele ei cele mai comune, deznădăjduitor de banale și iremediabil triste. *„În viața mea s-a petrecut mai mult o dramă cerebrală, cum îi ziceți d-voastră* (scrie eroina unei astfel de povestiri), *o dramă de acelea care se prepară și se desfășură încetul cu încetul, fără peripeții zguduitoare, fără deznodământ tragic, fără foc bengal și tremolo la orchestră, o dramă de acelea care te-nșeală zi cu zi până ce te ostenește, te stoarce și te usucă, de ajungi un moment când te cuprinde spaima și dezgustul de lume, de tine, de propria ta viață" (O viață,* în vol. *Clipe de liniște,* 1899, p. 82). Însemnarea este de reținut ca expresia celor mai cutezătoare principii veriste. Dar în căutarea firelor din care este alcătuită o viață ca atâtea altele, scriitorul nu găsește niciodată intuiția revelatoare, ci caracterizarea generală, locul comun al psihologiei curente: *„Eram de optsprezece ani când m-am întors de la Paris* (continuă să se spovedească eroina), *unde timp de șase ani cât am stat în cel mai scump pension, toate au contribuit să facă din mine o păpușă, o ființă... artificială, fără entuziasm, fără voință, fără niciun sentiment omenesc".* Tânăra fată se găsește între mama ei, descendentă orgolioasă al unui neam aristocratic, dorind pentru fiică o viață cum nu-i fusese hărăzită ei însăși, și tatăl, feciorul unui popă de țară, *„un om puternic, făcut pentru ca să lupte și să biruie,* (dar care) *era așa de slab și de laș în fața mamei, așa de orbește supus caprițiilor ei, încât el n-avea alt rol în casă decât de a procura bani...".* Într-un astfel de mediu familiar tinerețea fetei se ofilește, și când, împreună cu dezgustul pe care i-l provoacă întreaga înconjurime, dezamăgirile unei dragoste

pe cale să înflorească o fac să aleagă soarta unei existențe în singurătate, eroina își răspunde întrebării: „*Oare câte vieți am trăit?* cu formula dictată de cel mai sumbru realism: *Una și proastă!*" (p. 97). Tristețea aceasta fără eliberare, redată prin mijloace sumare, lipsite de orice ingeniozitate și de orice seducție, este aceea a mai tuturor povestirilor lui Vlahuță din aceeași epocă. Realismul este însă la Vlahuță o veleitate. Natura sa adâncă cerea o altă formulă de artă.

Pentru a lămuri mai bine principiile artei literare a lui Vlahuță, în întruparea ei cea mai proprie, scriitorul ne vine el însuși în ajutor, prin conferința *Onestitatea în artă* rostită în 1893 și încorporată mai târziu volumului *File rupte*, 1909. Acest interesant text reia, în ton personal, unele din ideile estetice discutate către finele veacului trecut, printre care Vlahuță alege pe acelea mai potrivite temperamentului său. Era pe-atunci vremea așa-numitei „estetice științifice", adică al acelei îndrumări teoretice care spera să descifreze taina artei prin studiul condiționărilor biologice și sociale ale creației artistice. Determinismul taine-ist pătrunsese și în literatura noastră prin critica lui Gherea. Vlahuță își va pune și el problema „genezei artistului". Dar spre deosebire de acei teoreticieni care socotesc problema ușoară și răspunsul la îndemâna oricui, Vlahuță măsoară cu un ochi gânditor nesfârșitul câmp al vieții din care se alege vitalitatea reprezentativă a artistului. Cât de departe trebuie să urci pe linia vieții și de câte cauze, uneori atât de neînsemnate și fortuite, se cuvine să ții seama pentru a descurca toate firele care s-au adunat în acea alcătuire pe care o constituie geniul artistului? Lucrarea este cu mult prea grea și, în faza actuală a cunoștințelor noastre, ea este cu neputință a fi dusă cu succes la capăt. Afară de aceasta, în artist, ca în oricare dintre oameni, se încrucișează un mare număr de factori ereditari, toate temperamentele strămoșilor. Minunea ivirii unui mare artist pe lume stă tocmai în lucrarea de selecție și concentrare a acelor energii binefăcătoare ale omului menite să evoce puterile asemănătoare din propriile suflete ale noastre, admiratorii artistului. Problema genezei artistului se complică

cu una morală. Meditarea chipului în care apare un artist ne dă indicații cu privire la răspunderile lui. „*Cât de important e dar,* scrie Vlahuță, *ca artistul să se pătrundă de rolul lui mare și de puternica înrâurire, pe care o pot exercita operele lui asupra atâtor generații! Și adânca înțelegere a acestei înalte chemări va deveni în aparatul de gândire al artistului ca un regulator și ca o forță de discernământ. El se va simți promotorul unui nou curent de idei și de simpatie, creatorul unei vieți, cu mult mai mare și mai însemnată decât propria lui viață, a unei vieți purificate și eterne, pe care el o urmărește cu gândul ca pe o rază de lumină în toate capetele prin care va trece, o prevede cum străbate timpurile viitoare, ducând cu ea în lume fixarea pentru totdeauna a celor mai frumoase și mai alese gândiri ce-au răsărit în existența lui pieritoare. Sub puterea acestei credinți și el se va simți apostolul, preotul unui cult, și, în momentul creării, când va intra să oficieze în altarul artei, el se va griji și va lăsa să doarmă la pragul acestui altar toate supărările, toată ura și toate păcatele lui de om. – Asta înțelegeam adineaorea prin discolorarea, dispersonalizarea artistului, în crearea operei lui; puterea de pregătire și de purificare a sufletului, puterea de reculegere și concentrare în tot ce are el mai bun, mai umanitar și mai sfânt; darul de a deveni zeu, pentru a putea crea*" (*File rupte*, ed. 1909, pp. 75–76). Răsună în toate acestea ceva din vitalismul și din estetica simpatiei a lui Guyau, pe care de altfel Vlahuță îl și citează către sfârșitul dizertației sale. Guyau a fost însă, la finele veacului trecut, unul din adversarii cei mai hotărâți ai realismului în întrupările lui mai noi, pe care îl acuză a stăvili prin pictura laturilor negative ale vieții, unda de simpatie umană ce trebuie să se propage din opera oricărui artist adevărat. Ce va deveni deci veleitatea realistă a lui Vlahuță? Desigur, tristele picturi ale nuvelelor sale, obținute printr-o voință de „depoetizare", care trebuia să dea satisfacție normei contemporane a realismului, se desfăceau pe un fond

de revoltă şi dezgust, pe un fond de valorificări etice care conţineau în sine şi îndemnul către formele nobile ale vieţii. Moralistul este prezent chiar în operele realistului Vlahuţă. Din când în când el se afirmă însă singur, şi atunci scriitorul aşterne paginile sale cele mai bune.

Vlahuţă a dăruit poeziei noastre „tonul etic". Multe din paginile sale plutesc într-o atmosferă de sinceritate cordială, care angajează pe cititor şi-l fac să participe la zbuciumul scriitorului. Iată, de pildă, pasagiul din *Bătrâni şi tineri*, în care apostrofele, întrebările, exclamaţiile se îndreaptă împotriva tuturor acelor bătrâni care nu ştiu preţui tinereţea: *„Mă gândesc la atâtea ş-atâtea amărăciuni pe cari ni le fabricăm singuri din însăşi substanţa bucuriilor noastre. Da, da. Din materia primă a celei mai curate fericiri pe care ne-a îngăduit-o Dumnezeu, noi ţesem, la războiul Invidiei, pânza blestemată a celei mai urâte suferinţi omeneşti... Nenorocită industrie. Să te chinuieşti tu să extragi ură din cel mai sfânt produs al iubirii! – Ce frumos e zborul încrezător al tinereţii! O primăvară e tot sufletul ei, încărcat de speranţe, curat şi luminos, ca un cireş înflorit. Vis într-aripat e fiecare gând al ei, şi cântec fiecare cuvânt, şi sărbătoare fiecare clipă... De ce nu te bucuri? N-ai fost şi tu odată aşa, întocmai aşa, posomorâtă şi cârtitoare bătrâneţe? N-ai visat şi tu? N-ai făcut şi tu greşeli? De ce nu te uiţi cu drag la strălucirea, la freamătul acesta de viaţă nouă care vine zgomotos în urma ta, năvală de lumină, de sănătate, de veselie şi de putere nestăpânită? Bucură-te, cât mai vezi, cât mai auzi, cât mai clipeşte o scânteie de bunătate şi de iubire sub mormanul de cenuşă al vieţii care-a fost, bucură-te din toată inima ta de viaţa care vine. Ah, freamătul tinereţii, spectacolul tinereţii! Cunoşti tu pe lume ceva mai fermecător? (La gura sobei*, 1928, ed. a IV-a, pp. 14–15). Pasagiul se desfăşoară în stilul solilocului, al dezbaterii intime, cu propria subliniere a gândului care mijeşte *(„Da, da")*, cu frazarea lirică prin repetarea conjuncţiei „şi" *(„Vis întraripat e fiecare gând al ei, şi cântec fiecare cuvânt, şi sărbătoare fiecare clipă...")*, cu imagini alegorice *(„pânza*

suferinței... țesută la războiul Invidiei"), sau cu comparații grațioase, deși oarecum convenționale *(„sufletul... ca un cireș înflorit"),* cu multe întrebări retorice, cu propoziții exclamative, cu verbe la modul imperativ *(„Bucură-te...").* Căldura stilului lui Vlahuță este obținută prin toate aceste mijloace.

Deopotrivă cu toți scriitorii realismului liric și artistic, Vlahuță s-a oprit de mai multe ori în fața problemei literare a descrierilor de natură, nu însă în nuvelele sale unde omul este evocat de obicei în singura latură a frământărilor lui intime, fără nicio conexiune cu mediul lui natural. În *România pitorească*, 1901, apoi în *Pictorul Grigorescu*, 1911, tema peisagiului oprește însă îndelung pe Vlahuță, care întrebuințează pentru a o rezolva nu darurile unui ochi de pictor, ci sensibilitatea, de altfel fără forță și noutate, a unui poet. Desigur, Vlahuță grupează cu răbdare în unele din tablourile sale mai multe trăsături văzute, fără să obțină totuși imagini sintetice și revelatoare. După tipul său sufletesc, Vlahuță este mai degrabă un contemplator asociativ, unul din acei admiratori ai naturii pentru care un peisagiu este prilejul unei reverii, imaginea lucrurilor dizolvându-se pentru ei în senzații subiective sau în sentimente cu privire la ele. Iată-l pe Vlahuță urcând muntele Omul: *„Când te vezi aici, întâi te încearcă un fel de neastâmpăr, a dulce neliniște, parc-ai fi gata să zbori. E în cuprins ceva așa de măreț și de sărbătoresc, că uiți deodată și osteneală, și foame, și sete, și nu te mai înduri să stai jos – privești uimit în toate părțile, respiri din adânc aerul acesta proaspăt, răcoros, ce pare că miroase-a zăpadă, ochii tăi sorb cu nesaț depărtările, și nu știu ce sentiment de voioșie, de copilărească semeție te face să-ți ridici fruntea și să cauți falnic în jurul tău, ca și cum ai fi lucrat și tu la așezarea atâtor podoabe, ca și cum, în clipa asta, anume pentru tine, se înalță în slăvi de pretutindeni popoarele de munți..." (România pitorească,* ed. Cartea Românească, 1939, pp. 130–131). În loc să observe, scriitorul se observă, și în locul „descrierii", întâmpinăm o „introspecție". Dar chiar acolo unde trăsăturile exterioare nu sunt cu totul absente, ca în vederile panoramice notate în

munții Buzăului, descrierea culminează în introspecție, redată de altfel prin epitete convenționale: *„Ne odihnim la capătul podișului, pe una din stâncile ce împrejmuesc încântătorul lac al Siriului. Stă soarele la nămezi. Peste vrăjitul cuprins domnește o liniște dumnezeiască. Uimiți, ne uităm în apa lucie, în adâncul albastru al acestui crâmpei de cer încopcit în stânci, la picioarele noastre. Și o clipă trăim în basme" (op. cit.,* p. 146). Descrierea reține aproape numai sentimentele privitorului. Alteori, descrierea este redată printr-o alegorie, ca în această pagină consacrată evocării Jiului, privit în locul unde scapă din trecătoarea Petroșanilor: *„Voinicul, frumosul râu, se smulge din brațele monștrilor și pleacă hăulind de vale. Iată-l tolănit într-un larg boschet de plute. Apa lui, limpede și potolită, pare-o oglindă culcată-n ramă de verdeață. Și-n tăcerea adâncă a codrului, biruitorul doarme – o ațipire de-o clipă, sub grija bătăliilor viitoare. Din când în când îi vin ajutoare; pârae repezi, desfundate din văgăuni întunecoase, gonesc curmăturile munților, și-l caută, îl strigă de departe, și Jiul le aude, le cheamă, și le soarbe lacom în undele lui" (op. cit.,* pp. 75–76). Cu preponderența acelorași procedee asociative sunt obținute și descrierile de tablouri din *Pictorul Grigorescu*. Scriitorul se oprește în fața tabloului, însumează, prin enumerare, trăsăturile lui văzute, dar obține ceva ca impresia vieții abia când notează propriile lui senzații asociate, ceea ce i se pare a fi liniștea și puritatea locului zugrăvit de pictor, cu *„copaci care au stat din freamăt" sau cu o atmosferă în care simțul vital al poetului resimte „aerul proaspăt al înălțimilor". Lipsind în celelalte lucrări ale sale, peisajul se impune aci ca temă literară și împrejurarea este destul de limpede resimțită de cititor.*

4. I. AL. BRĂTESCU-VOINEŞTI

I. Al. Brătescu-Voineşti este un scriitor care, prin câteva din elementele artei sale narative, poate fi grupat, împreună cu Barbu Delavrancea, Duiliu Zamfirescu şi Al. Vlahuţă, în curentul realismului artistic şi liric, aşa cum acesta s-a constituit din descendenţa primilor realişti, fructificată de tot ce adusese contribuţia lui Eminescu. Lirismul şi reflecţia generală, recunoscute ca nişte note comune în proza unui Delavrancea şi Zamfirescu, apar destul de des în nuvelistica lui Brătescu-Voineşti. Adeseori scriitorul îşi întrerupe povestirea, pentru a intercala reflecţii subliniate de sentimentul său. Desigur, astfel de intervenţii nu au caracterul tehnic-ştiinţific, atât de izbitor sub pana lui Duiliu Zamfirescu. Ele sunt de cele mai multe ori sprijinite de elemente intuitive, care ne fac să uităm că ne găsim în faţa operei unui artist. Iată, de pildă, pasagiul intercalat în nuvela *Două surori* (1894), în momentul în care, după tragice peripeţii, se leagă din nou firul dragostei dintre Elena şi „casier": *Ştiuta şi străvechea comedie, care ţine de când lumea şi cât lumea o să ţie... Au jucat-o mii şi mii de neamuri înainte; şi împăraţii cârmuitori de lumi în palaturi, şi robii nemernici în lanţuri, şi înţelepţii, şi nerozii, dar farmecul nu i l-au secat; a mai rămas câtva*

şi pentru bietul casier, care de câteva zile îşi aduce singur copilul până aproape de casa «Cochii mici». – E dureroasă şi ridiculă tot într-o vreme iubirea unui om în toată firea, care a alergat azi oraşul întreg, ca să găsească vreo câteva micşunele degerate, pe care acum le trimete prin copil stăpânei gândurilor lui..." (*Două surori*, în *În lumea dreptăţii*, 1908, p. 126). Viziunea casierului care îşi duce de mână copilul, micşunelele degerate etc., înmlădiază abstractismul reflecţiei generale cu care debutează pasagiul şi îl face mai asimilabil pentru contemplatorul literar. Tot astfel în *Pană Trăsnea Sfântul*, când eroul primeşte revelaţia dragostei pe care Maria nu i-o refuza, după ce ni se înfăţişează uimirea şi farmecul năvălind dintr-o dată în sufletul lui Pană Trăsnea, autorul intervine din nou pentru a ne anunţa adevărurile generale: „*Iubirea, adevărata iubire, înduioşează şi înmlădie şi cea mai tare fire. Şi pe recele cercetător cu mintea, şi pe aprigul muncitor cu braţul, iubirea-i schimbă şi-i face zile întregi să pribegească după o vorbă ori după o privire făgăduitoare. Dar când pătrunde într-o inimă caldă şi bună, într-o inimă din fire îndrăgostită numai de lucruri frumoase, o! atunci o doare în ascuns, o răscoleşte până în adânc; şi până în adâncul inimii era îndurerat Pană Trăsnea*" (*ibid.*, p. 220). Astfel, şi în acest pasagiu, reflecţia generală este topită şi dusă de valul participării lirice a poetului, care găseşte, pentru a se exprima, nu expresia rece şi generală a cugetătorului abstract, ci pe aceea intimă şi caldă, înmlădiată printr-o şerpuire a frazei plină de naturaleţe, a omului în adevăr mişcat.

I. Al. Brătescu-Voineşti ne-a îngăduit o privire în laboratorul său de artist, când în *Inspecţie* (1893), una din primele sale nuvele, reproduce scrisoarea pe care soldatul bacalaureat Ionescu o trimete prietenului său Genuleanu: „*Cum ţi-ai putea tu face o idee de cele ce s-au întâmplat azi noapte, dacă celor ce-ţi scriu, înşirate şi spuse, le lipseşte viaţa şi efectul ansamblului. Trebuie să vezi în acelaşi timp, dintr-o singură privire, cinci-şase soldaţi în cămăşi*

așezându-și efectele pe paturi, în ordinea prescrisă de regiment; alți opt-nouă în deosebite poziții văxuind cizmele; alții măturând îndoiți printre paturi" etc. (*ibid.*, p. 160). Estetica bacalaureatului Ionescu este, de fapt, a autorului. „Viața și efectul ansamblului", scena cuprinsă, „dintr-o singură privire", alcătuiesc obiectul propriilor preocupări artistice ale lui Brătescu-Voinești. În timp ce în nuvelele primilor realiști sau chiar în acele ale lui Delavrancea sau Duiliu Zamfirescu, oamenii apar ca figuri individuale sau în puține și neadâncite relații, exteriorizate mai degrabă prin dialog, Brătescu-Voinești excelează în pictura grupurilor, a scenelor animate, învăluite de o caldă și pătrunzătoare atmosferă. Scenele de interior și intimitate din *În lumea dreptății*, acele de birou din *Microbul* sau *Blana lui Isaia*, acele sătești din *Niculăiță Minciună* și atâtea altele reprezintă unul din câștigurile cele mai sigure ale artei narative a lui Brătescu-Voinești față de punctul la care ajunseseră Delavrancea și Duiliu Zamfirescu. Fără îndoială, Brătescu-Voinești nu are imaginația plastică a unui Delavrancea sau Zamfirescu. El nu este niciodată, în aceeași măsură ca aceștia, un pictor al naturii. Viziunea florilor apare destul de des în proza lui, dar evocările peisagistice din *Călătorului îi șade bine cu drumul* rămân o raritate în opera sa. Sentimentul naturii este destul de viu în scrisul lui Brătescu-Voinești, dar omul și conflictele lui îl atrag nemăsurat mai mult decât viziunea naturii. Lucrurile nu vor trăi deci în imaginația scriitorului prin contururile lor individuale. „*...Deși întâlnești, ici și colo, imagini remarcabile prin plasticitatea lor, ce puțină recoltă de imagini ai culege din paginile povestitorului acesta, dacă l-ai compara cu alți scriitori"*, remarcă un critic, d-l D. Caracostea[1].Dacă totuși, în ciuda puținătății imaginilor, realitatea trăiește ca puternică reprezentare, în scrisul despre care ne ocupăm, lucrul se datorește facultății acestuia de a

[1] *Poetul Brătescu-Voinești*, 1921, p. 208.

cuprinde ansamblurile şi de a înfăţişa viul schimb de relaţii care le constituie.

Dar impresia de „viaţă", care alcătuieşte cealaltă cerinţă a esteticii lui Brătescu-Voineşti, este obţinută nu numai prin viziunea scenelor de ansamblu, dar şi printr-un mare dar de a nota vorbirea personagiilor. Puţini dintre scriitorii noştri, în afară de Creangă şi I. L. Caragiale, care au fixat în această privinţă modelul şi norma, l-au întrecut pe Brătescu-Voineşti în puterea de a evoca vorbirea plină de adevăr şi naturaleţe a personagiilor sale. Ascultaţi-l povestind pe Conu Alecu: *„Trebuie să-l fi cunoscut dumneavoastră... Bulgarul ăla, de umbla în mijlocul verii îmbrăcat în haine groase de dimie, legat la gât şi-n cap cu o gogeamite bârsană de căciulă fumurie. Dumneata trebuie să-l ştii, că şedea lângă dumneata, colo, peste drum de Hanul Roşu. Unul mare-mare, cu mustăţile tunse. Când vorbea, te uitai în urma lui să vezi ce copil a vorbit. Nu-ţi venea să crezi că vocea aia piţigăiată a eşit din trupul lui. Să iei un trombon d-alea marele de la muzică, să-ţi umfli bucile, să sufli cu putere şi să sune: piiii! ca o piculină – aşa impresie îţi făcea când îl auzeai vorbind... E! ăsta era feciorul unuia Glavă, pripăşit pe la moşia lui unchi-meu. Era cu vro câţiva ani mai mic ca mine. Ţiu minte că-l trimetea unchi-meu la tata cu donicioarele de zmeură; venea cu picioarele goale. De la o vreme nu mai ştiam de el, îl pierdusem din vedere, când, hăt! peste vreo douăzeci şi mai bine de ani, m-am pomenit cu el la mine, ca să-i dau un petic de pădure de pe moşia mea. I l-am dat. D-atunci, om muncitor, i-a mers bine"* etc. (*loc. cit.*, pp. 283-284). Pagina aceasta este o mare reuşită a realismului românesc în epoca începutului nostru de veac, prin notarea plină de adevăr a vorbirii. Este cu neputinţă a citi cu grai viu această pagină, fără a nu nimeri intonaţia specială cu care a putut fi pronunţată. Chipul în care se înlănţuiesc cuvintele în vorbirea neconstruită, digresiunile amintirii libere, apelul la ascultător, reluarea firului întrerupt al ideaţiei, totul este notat în această pagină de o mare naturaleţe. Brătescu-

Voineşti a recunoscut odată zelul său în notarea exactă a vorbirii. „*Ghenealoghia cocoanei Leonorii*, citim într-una din nuvelele sale, *trebue s-o asculți din gura ei, întâi pentru că spusă de dânsa are un haz care nu se poate da cu condeiul*" (*loc cit.*, p. 194). Şi totuşi condeiul scriitorului atinge spontaneitatea vorbirii libere, în pasagii în care înlănțuirea cuvintelor evocă nu numai intonația, dar parcă şi gesticulația şi fizionomia şi caracterul particular al personagiului, ca acesta în care cocoana Leonora răspunde trecătorilor care o întreabă de sănătate: „*Ce să fac? Ia cu năcazurile, că am pierdut un chiriaş – trebuie să ştii – neprețuit, neprețuit! Am mai avut chiriaşi, de! dumneata trebuie să ştii, că eşti d-aci – am avut pe colonelul, am avut pe Vasiliadi, am avut pe ăsta... cum îi zice?... care mi se pare că e preşedinte la Ploieşti... care a luat pe fata lu doctoru ăla... ăsta... de are un frate gheneral. Şi cum îți spui, că încă bietul Nisipeanu întotdeauna îmi zicea: «Ce noroc ai tu, Leonoro, tot de chiriaşi buni»... Şi atunci am stăruit eu de dumnealui de am făcut aste două odăițe; dar m-am stins! Că zicea dumnealui: «Ce o să fie? trei-patru sute de lei»... şi când colo – trebuie să ştii – am cheltuit de m-am stins, că le-am făcut pivniță dedesupt. Să vii numai de-a minune să-ți arăt, să vezi grinzi... ia te uită ici... ia poftim grosime... Şi numai stejar adevărat. Că aşa am fost învățați, ori faci ori nu faci. Bietul tata când le-a reparat p-ale vechi, cât crezi că a cheltuit?... că acum dumneata trebuie să ştii cum eream noi altădată. Moşu meu Dinu Strâmbeanu...*" (*Coana Leonora*, 1899, *ibid.*, pp. 197-198). Evocarea omului prin vorbirea lui este aci, şi în atâtea alte pagini, unul din procedeele realiste, manevrate cu mai multă măestrie de Brătescu-Voineşti.[1]

De acest dar al intuiției lingvistice, Brătescu-Voineşti face să profite nu numai vorbirea personagiilor sale, dar şi propria lui narațiune. Brătescu-Voineşti este unul din

---

[1] V. în această privință, cu folosirea aceluiaşi citat, şi observațiile lui G. Ibrăileanu, *Scriitori şi curente*, 1930, p. 160.

scriitorii noştri care au întrebuinţat cu mai mult succes procedeul, foarte răspândit în proza povestitorilor naturalişti, al „stilului indirect liber", întâlnit şi în arsenalul lui I.L. Caragiale. Efectul de stil care consistă în a povesti cu propriile cuvinte ale eroilor, în aşa fel încât atitudinea şi vorbirea acestora transpare în referatul autorului, poate fi de mai multe ori semnalat în nuvelele lui Brătescu-Voineşti. Iată, de pildă, în *Pană Trăsnea Sfântul*, momentul în care eroul povesteşte avocatului Mitică Moldovanu nefericita întâmplare care făcuse din el un acuzat în faţa justiţiei. Povestirea lui Pană Trăsnea urmează câtva timp în monolog, până când autorul pare să ia el cuvântul, pentru a ne spune: *„Aceasta însă nu-l supărase, căci înţelegând la urmă cu cine avea a face, a ridicat din umeri şi s-a întors în casă, fără să mai adaoge vreun cuvânt. Ceea ce însă l-a supărat – şi supărat nu era bine zis, ci mai bine ceea ce l-a mâhnit, l-a îndurerat, l-a făcut să-i vie să plângă şi să-şi dorescă singur rău – erau altele, în privinţa cărora duminica trecută scrisese prefectului o scrisoare, prin care-i arăta că nu înţelegea cum poate cineva, dintr-un lucru de nimic, să prinză vrăjmăşie şi să-şi răzbune asupra unui copil nevinovat..."* (*op.cit.*, p. 254). Pasagiul aparţine povestirii autorului, dar nimeni, citindu-l, nu se poate îndoi de faptul că în cuvintele acestuia sunt topite acele ale personagiului său. „*Ceea ce însă l-a supărat – şi supărat nu era bine zis, ci mai bine ceea ce l-a mâhnit, l-a îndurerat, l-a făcut să-i vie să plângă şi să-şi dorească singur rău*" sunt de fapt cuvintele lui Pană Trăsnea, pe care portretistul lui le împrumută din acelaşi îndemn de a recurge la vorbirea vie, care este una din metodele sale mai des folosite.

Ca mai toţi scriitorii curentului, Brătescu-Voineşti nu creează caractere complexe şi neaşteptate. Oamenii lui au o structură mai degrabă rudimentară, centrată în jurul unui anumit tip de atitudine, aşa cum o impun condiţiile de existenţă în mediul provincial sau în modestia birourilor publice, unde orice autonomie morală şi orice aspiraţie mai înaltă în

luptă cu trivialitatea şi micimea înconjurimii imprimă caracterelor şi destinelor stigmatul dureros al veleitarismului. În chipul acesta, oamenii lui Brătescu-Voineşti sunt nu numai sumari, dar şi asemănători între ei, încât cititorul sedus, cu prilejul prezentării fiecăruia în parte, de incontestabila lor autenticitate, surprinde până la urmă, în lumina comparației, schema lor generală şi oarecum tipică.

5. SEMĂNĂTORIŞTII

(C. Sandu-Aldea, I. Adam,
N. Dunăreanu, Em. Gârleanu)

Venind îndată după primii reprezentanţi ai realismului liric şi în timp ce arta prozatorilor români se pregătea să-şi serbeze unul din marile ei triumfuri în Mihail Sadoveanu, pe care îl înconjoară ca un cor în acompaniament, povestitorii care între 1900 şi 1910 publică în *Semănătorul* şi în celelalte reviste provinciale ale curentului manifestă mai multe tendinţe comune, îndreptăţind întrunirea lor într-o grupare oarecum omogenă. Din exemplul înaintaşilor imediaţi rămânea povestirea impregnată de sentiment, aplecarea descriptivă, pictura omului comun. Poate numai Delavrancea încearcă, printre primii reprezentanţi ai noului realism, pictura unor caractere excepţionale, romantice, în timp ce Duiliu Zamfirescu şi Brătescu-Voineşti arată o preferinţă vădită exemplarului obicinuit din clasa burgheză, funcţionarului şi intelectualului sau figurilor aparţinând boierimei provinciale şi marilor proprietari de pământ. Spre deosebire de Barbu Delavrancea, căruia îi plăcea să înfăţişeze eroi cerebrali şi chiar temperamente tumultuoase, noua normă a realismului îl îndeamnă pe Brătescu-Voineşti să caute urmele tragicului cotidian, a

nobleței ascunse și a martiriului fără glorie. În pictura exemplarului omenesc comun, semănătoriștii cercetează acum cu un nivel mai jos în structura societății și, în locul omului „mărunt", descoperă pe omul „elementar". Noua problemă literară este reflectată oarecum teoretic de Ion Adam, care în schița intitulată așa de caracteristic pentru noul realism țărănesc: *Drame din lumea de jos*, notează: *„Într-un cerc de prieteni se vorbea despre dragostea la țărani, în comparație cu iubirea rafinată din lumea mare. Unul de la un colț de masă, susținea că amorul este legat de civilizație, și că e și el o evoluție a sensibilității, ca și celelalte facultăți sufletești. Naturile primitive din straturile populare își reduc toată iubirea numai la satisfacerea instinctelor și nu se pot ridica până la pasiune. Înfierbântându-se la vorbă, el a ridicat în urmă vocea spunând cu toată încredințarea: – Nu vedeți ce simple sunt dramele de iubire dintre țărani? Tot senzaționalul unei întâmplări se poate schița cu trei linii simple:* Intriga *se reduce la vorbele rele scornite de babe;* Răzbunarea, *sau geniul cel rău al sufletului omenesc, e o neghioabă pândă la cotitura drumului, iar* Crima *sau Demonul Roșu se mărginește la o lovitură bună dată cu ciomagul în cap... Unde vedeți în toate acestea pasiunea pornită dintr-o ură sau dragoste superioară, cu alcătuirea unui plan de răzbunare, cu intrigă diabolică, cu surprize și extraordinar? De aceea la noi ar fi și greu să se întemeieze un așa-zis roman românesc, pentru că gama sufletească a majorității poporului e prea cu puține note, iar cei de sus s-au asimilat prin educație celorlalte națiuni civilizate, așa încât nu prezintă nicio originalitate. Cu toate că ascultasem încordați toate cele înșirate, nu ne-am putut opri la urmă să nu bufnim în râs. Un mucalit s-a ridicat atunci cu vorba: – Bravo, ne-ai dat gata neamul, căci suntem condamnați să traducem cât vom trăi foiletoane senzaționale de la străini. Nu vom avea niciodată pe Dumas-ul nostru, nici pe cel tânăr, d-apoi încă pe cel bătrân"* (*Aripi tăiate*, ed. Alcalay, pp. 181–182). Atunci, continuă povestitorul, se ridică Vlaicu și narează o dramă țărănească zguduitoare, căutând să reconstituie, cu

ironie pentru procedeele obştești ale prozei literare, ce ar putea deveni o nuvelă folosind un astfel de material. Momentul este tipic. După cum Duiliu Zamfirescu, altădată, susținea drepturile unui realism burghez și aristocratic, Ion Adam dovedeşte acum drepturile unui realism țărănesc.

O dată cu primirea noilor puncte de vedere, întreaga configurație a artei literare se schimbă. Am spus-o: în locul omului mărunt, omul elementar, cu ceva mitic în făptura lui. Iată-l pe Sima Baltag al lui C. Sandu-Aldea: „*Românul nostru mergea tăcut în urma plugului, și curăța din când în când cormana cu oticul. Cum era adus de mijloc, jurai că-l trage spre pământ o putere nevăzută. Căci dragostea ogorului îndoaie de mijloc pe plugari și-i înlănțuie toată viața lor de pământ, amestecându-le sudorile cu țărâna lui. Dar când se oprea să mai răsufle boulenii din jug și se îndrepta de șale, atunci vedeai ce straşnic voinic era Sima Baltag și ce mai suliți de priviri țâșneau din ochii lui mici ca de tătar, vioi, și mai totdeauna ascunși supt streașina căciulii*" (*În urma plugului*, ed. III, pp. 6–8). Sentimentul pentru expresiile elementare ale vieții sunt puternice în sufletul unui astfel de om: „*Sima se lipise cu tot sufletul de roibulețul lui și toată ziua-l giugiulea, învățându-l să mănânce, cu timpul, din mână. Îi era atât de drag când îl vedea nălțuț în picioare, cu fluerele subțiri de cal de soi, crescând la lumina și căldura soarelui binefăcător! Când îl vedea pornind în sărituri uşoare de ogar, se lua cu el la întrecere și atunci mânzul gonea și mai nebun și mai furtunatec. Iar după ce simțea că s-a cam depărtat de Sima, se oprea, se întorcea, se uita la el parcă i-ar fi spus: «Hai iar la-ntrecere!» și pornea apoi spre el, cu capu-n piept, cu codița bâzoi în vânt, cu nările deschise, roșii, ca ale unui pui de scorpie. Îi era drag ca ochii din cap când îl vedea cum zvârle cu picioarele de dinapoi, parcă s-ar fi bătut c-un haitic de lupi. Și atunci se ducea la el, îl mângâia pe coamă, pe botişor și-l lua-n spinare ca pe un miel*" (*op. cit.*, pp. 13–14). Natura îi vorbeşte cu putere și fiorii care o străbat, sunetele ei stranii, parfumurile care o amețesc, liniștea ei încremenită, învăluie

sufletul aspru, cu puține gânduri și cu pasiuni simple și violente ale omului trăind în aceste povestiri. Arta lui Sandu-Aldea n-are strălucire. Scriitorul cunoaște însă bine și simte exact lucrurile despre care vorbește. Preciziunea imaginii este darul cel mai de seamă al scriitorului, fie că evocă liniștea bălții ca o înfățișare de la începutul lumei, fie că ne aduce în fața ochilor pădurea îndepărtată, văzută prin jocul tremurat al căldurei, *„ca un nor albăstrui ațipit pe pământ"*, fie că ne vorbește despre mirosurile de tămâioasă ale primăverii care, *„atingându-te pe obraz, parcă-ți adoarme sufletul"*. Alteori sunt, dimpotrivă, înfățișări ale unei naturi dezlănțuite, furtuna pe Dunăre, redată cu simplitate sugestivă, fără comparații și epitete, prin simpla forță a unor verbe onomatopeice: *„Când a ajuns la mal, Dunărea era înfuriată, sufla un crivăț aspru ca-n miezul iernei. Valuri verzi, înalte, înspumate în creste, se înlănțuiau, se goneau unele pe altele, se izbeau mânioase în adâncimi, fâșâind, gemând, vuind"* (*Pe drumul Bărăganului*, p.166). Sau mai departe: *„Scormonite până în adâncuri, săltate, împinse, rostogolite, biruite de vânt, apele se ridicau unele peste altele cât luntrea, cât omul, cât casa; se prăbușeau gemând, vuind în adâncimi amețitoare, de unde iar se ridicau mai înalte, mai întunecate, mai furioase, mai năpraznice"*; o evocare plină de un dinamism obicinuit lui Sandu-Aldea, pe care însă, de data aceasta, lunga serie a adjectivelor finale o slăbesc fără îndoială. Peisagiul românesc intră astfel în proza lui Sandu-Aldea în forme nespus mai individualizate decât în operele primilor reprezentanți ai realismului, pe care îi simțim de altfel că preferă descrierea omului și a problemelor lui. Și dacă în zugrăvirea naturii românești nu s-ar fi produs în aceeași vreme și n-ar fi crescut de-atunci neasemănatul dar descriptiv al lui Sadoveanu, este sigur că Sandu-Aldea ar fi rămas peisagistul cel mai înzestrat al prozei românești mai noi. Spre deosebire de Sadoveanu însă, ceea ce îi lipsește lui Sandu-Aldea este abundența. Impresiile lui sunt exacte, dar nu bogate. Citindu-l, aveam tot timpul conștiința că viziunea lui este sumară și că fuiorul narațiunei lui nu este prea îmbelșugat. Iar ceea ce este

adevărat pentru fiecare din nuvelele şi schițele lui Sandu-Aldea se confirmă şi pentru întregimea operei lui, isprăvită cu mult înaintea vieții scriitorului, dedat de la o vreme studiilor de ştiințe naturale şi lucrărilor agronomice. Într-o scrisoare pe care a putut-o adresa unui corespondent real şi pe care, sub iscălitură fictivă, o tipăreşte la sfârşitul volumului *În urma plugului*, Sandu-Aldea critică ignoranța scriitorilor, chiar a celor mai de seamă, a unui Maupassant de pildă, atunci când vorbesc despre lucrurile naturii. Cum a putut oare pretinde Maupassant că negrul Tombouctou, din schița cu acelaşi nume, să îmbăta mâncând struguri de la butucul viței? Este doar ştiut, adaugă Sandu-Aldea cu oarecare nevinovăție că *„zeama boabelor de struguri nu poate îmbăta decât după ce a trecut prin fermentație alcoolică, prin fierberea care-i transformă zahărul în alcool"*. Nici pentru analizele aşa-numitelor romane psihologice n-are Sandu-Aldea mai multă bunăvoință, căci este oare posibil să *„se puie într-o ecuație de gradul al II-lea cel mai ascuns colț din sufletul omenesc, ori să figureze printr-o curbă uzuală mersul stărilor sufleteşti?"* . Avea deci dreptate biologul Haeckel când numea toată această literatură psihologică: „maculatură". Şi scriitorul care îşi închipuia că poezia are aceeaşi temă cu ştiința, şi că fantazia şi intuițiile celei dintâi pot să se ruşineze în fața metodelor exacte ale cercetării savante, îşi ia rămas bun de la literatura pe care a slujit-o cu mijloace prețioase, dar repede istovite.

Dacă sentimentul care scaldă nuvelele unui Brătescu-Voineşti este fiorul liric al doinei populare, grupul de scriitori pe care îi studiem acum aduc afecte mai energice, filtrate din cântecul bătrânesc. Lucrul este adevărat nu numai pentru Sandu-Aldea, dar şi pentru Emil Gârleanu, un nume de care critica literară leagă de obicei amintirea unui scriitor delicat. Totuşi, ca atâți dintre povestitorii momentului dinainte de 1910, Gârleanu a consacrat unele din paginile sale cele mai prețioase evocării omului şi naturii elementare. Iată-l de pildă pe Toader Odobac: *„E un moşneag înalt, spătos şi uscat ca un schivnic; priveşte ascuțit, vorbeşte limpede şi calcă*

apăsat. Când se opreşte să se uite la om, îşi îndreaptă şalele care trosnesc ca un vreasc" (*Nucul lui Odobac*, 1910, p. 10). Portretul nu este singular în literatura semănătoriştilor. Gârleanu introduce însă o viaţă deosebită în el prin conciziunea mijloacelor încununate de evocatoarea comparaţie a finalului. În acelaşi chip este construit portretul Rujei, nora lui Odobac: *„Ruja era voinică, smeadă, cu obrazul rotund, cu părul, ochii şi sprâncenele negre, ca pământul cel bun. Cozile lăsate pe spate se îndoiau pe oblâncul şălii, aşa erau de lungi. Gura cu buzele cărnoase, umede şi roşii ca miezul piersicei pietroase; printre ele scăpa un zâmbet, care arăta albul dinţilor, ca pe o rază de lumină ce ţâşnea din mijlocul feţei smolite. Supt cămeşa strânsă bine pe trup, ţâţile i se ridicau, repede în răsuflet, ca două paseri ce se zbăteau în sân"* (*op. cit.*, p. 15). Din rezervele acestei afinităţi pentru tot ceea ce în natură este robust şi direct, pentru explozia forţelor iraţionale ale naturii, cade într-o zi din pana lui Emil Gârleanu una din paginile lui cele mai bune. Este evocarea nucului lui Odobac, înălţat pe dealul sterp al Arşiţenilor, ca un monstru care devorează toată vitalitatea locului: *„Satul Arşiţeni e aşezat într-o văgăună; casele lui mărunţele şi albe, ghemuite una-ntr-alta, se văd de pe muchiile dealurilor dimprejur ca nişte ouă într-un cuibar. Pământul Arşiţenilor e nisipos şi sterp; iarba creşte atât de rară încât, în loc să îndulcească vederea, pătează, ca o pecingine, faţa galbenă a locului. Doi-trei copaci se înalţă, istoviţi, cu crengile rare, cu frunzele străvezii care aştern pe jos, vara în amează, o umbră destrămată ce măreşte şi mai mult setea de răcoare. Dar, ca lucru de neînţeles, ca o minune, se ridică pe dealul lutos şi sterp dinspre răsărit, un nuc straşnic, bătrân de câteva sute de ani, copac lacom care suge parcă tot sucul locului dimprejur, prin miile de rădăcini, ale căror viţe nu mai încap supt pământ, şi ies, să atârne despletite, ca nişte cozi, afară. Din trunchiul, gros să nu-l cuprindă trei oameni, muncit, întors şi încremenit ca într-un spasm, se desfac două ramuri vânjoase ce merg încleştate ca nişte braţe, până sus, apoi deodată se izbesc una*

de alta în lături, împroșcând fiecare sute și mii de crengi ce se unesc într-un frunziș negru, cărnos, ca un aluat de fiere. Și până departe se împrăștie mirosul amar al frunzelor, miros ce amețește pe cutezătorul adăpostit la umbra ce acoperă, ca un vestmânt negru, întreaga coastă de deal" (op. cit., pp. 7–8). Remarcabila descriere, constituită pe un contrast puternic, folosește în prima ei parte, acolo unde ni se evocă sterilitatea aparentă a terenului, notația rapidă și enumerativă, în vreme ce în a doua ei parte, unde nucul e vrăjit privirilor noastre, trăsăturile se adună în ample construcții sintactice, deopotrivă cu bogata clădire de ramuri și frunze a nucului. Toate metaforele acestei ultime părți sunt împrumutate dinamicei vieți, încât acolo unde ne-am fi așteptat la evocarea unui „aspect", primim sugestia unei „lupte". Nucul „suge lacom" sucul locului, rădăcinile lui atârnă „despletite", ca „niște cozi", trunchiul lui „muncit, întors" și „încremenit ca într-un spasm, desface" două ramuri, mai întâi „încleștate", apoi „izbindu-se" în lături și „împroșcându-se" cu sute de mii de crengi... Rareori estetica simpatiei ar fi putut găsi un document mai elocvent pentru confirmarea teoriilor ei, ca în această pagină unde lucrurile văzute trăiesc prin clocotul energiilor pe care, trezindu-le în noi, ne provoacă a le revărsa în ele. Și pentru a lumina mai bine caracterul stilistic al unei astfel de descrieri, nu este poate lipsit de interes s-o comparăm cu descrierea altui pasagiu, spicuit de data aceasta în opera lui Al. Macedonski: *„Pădurea Ulmilor, la urmă, se arăta și ea, vestita pădure a ciocoiului din București, cea care se întinde în drumul Târgoviștei pe o lungime de jumătate de poștă, cea în care cântă merla și cinflorul, în care curg pâràurile albe ca laptele, iar unde iarba e de smarald și frunzele de matostat. Cu toate astea, verde, tainică, mângâioasă ca un basm... Călărașul, când o ajunse, își domoli cârlanul împăciuit de liniștea ce-l ocolea. Susurarea frunzelor, șoaptele apelor, cântecul de paseri, în loc s-o turbure, părea că o măresc. Copacii nu erau groși, dar deși, iar pe sub ei nu se zărea decât o adâncime albastră și verde. Frunzele de an, căzute și moarte, cu fața șamanie,*

ruginită, așterneau pe sub creci un covor fremătător..." (*Pădurea Ulmilor*, în *Cartea de aur*, 1902, pp. 138–139). Natura este tratată aci ca „aspect". Scriitorul are față de ea atitudinea unui pictor. El notează tonuri coloristice și valori dintr-o depărtare care îl oprește să fuzioneze cu ea și pe care ne-o impune și nouă. Cititorul degustă farmecul lucrurilor. Modalitatea stilistică a unei astfel de descrieri a naturii stă la polul opus procedeului lui Gârleanu, unde artistul și, împreună cu el, cititorul lui, escaladând barierele despărțitoare ale contemplației, proiectează în natură zbuciumul său și ajunge să resimtă voluptatea propriilor energii vitale aduse să clocotească și să se reverse.

Principiul vieții și acțiunii în arta literară a fost stabilit în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea de către Lessing. Dar Lessing nu întrevedea încă estetica simpatiei, descoperită mai târziu de romantici, astfel că pentru a introduce viața în descrierea lucrurilor, el recomanda poeților evocarea prin povestire. Procedeul fusese descoperit de Homer. Iată-l pe acesta dorind să evoce sceptrul lui Agamemnon. Va enumera el părțile alcătuitoare ale sceptrului, încercând să refacă din amănuntul lor viziunea întregului, așa cum procedau atâți poeți descriptivi ai veacului al XVIII-lea? Natura succesivă a limbajului, incapacitatea ei de a obține, prin imaginile pe care le trezește, viziunea unor lucruri coexistențiale, se opune acestui procedeu. În loc să ne evoce obiectul prin descriere, Homer ni-l vrăjește povestind. Sceptrul lui Agamemnon învie în fața noastră, când eroul ne istorisește venirea lui.

Norma evocării prin povestire operată în descrierea naturii însuflețite, a fost folosită cu multă consecvență de Em. Gârleanu în seria schițelor întrunite sub titlul *Din lumea celor care nu cuvântă*, 1910. Iată de pildă *Musculița*: „*În odaie e tăcere. Prin fereastra deschisă soarele scoate sclipiri din sticlăria de pe poliți. În fața iconostasului clipocește candela. Pe masa din mijloc, stă deschis, uitat acolo de către copiii sfinției-sale, un ceaslov vechi, scorojit și unsuros. O musculiță, cât o gămălie, strălucitoare ca un licurici, intră bâzâind să*

caute ceva dulce de gustat. Zboară încolo şi-ncoace. Se uită prin strachini, se aşează pe marginea unui pahar, se plimbă pe la icoane, ca şi cum s-ar închina, ba intră până şi-n potcapul cel nou, pe care plodurile îl aşezaseră pe pat cu fundul în jos şi-l prefăcuseră într-un cuibar de ouă roşii, – căci e Paştele. Nimic... În sfârşit dă Dumnezeu şi ajunge şi la măsuţă, drept deasupra ceaslovului. Se lasă uşoară, zbârnâind mulţumită, pe foaia unsuroasă, pe ale cărei colţuri de sus picăturile de ceară stau ca nişte peceţi. E doar obişnuită cu cărţile bisericeşti; nu o dată ieşise sătulă din biserica de peste drum. E atâta hrană pe foile îngroşate parcă de urmele degetelor tăvălite prin grâul dulce al colivelor. Iar aci, pe o margine, a dat tocmai peste ce căuta: o pată, zaharisită proaspăt, arăta că degeţelul ce-şi lăsase urma avusese grijă să se înmoaie dintru-ntâi în dulceaţă. Musculiţa se pune pe ospătat; prăpădenie de lacomă ce-i! Numai din când în când prinde, cu ochişorul, roşul slovei mari din susul foii, un S *frumos, încondeiat cu măiestrie, ca şi cum ar fi fost ţesut la începutul rândului:* Slavă ţie. *Atunci îşi aduse aminte cum necăjise mai zilele trecute, la o leturghie, pe un dascăl, căruia îi rămăsese pe barbă, lângă buze, un fir de grâu uns cu miere. Până ce n-a gustat din miere nu s-a lăsat; dar bietului om i-a ieşit sufletul alungând-o. Acum s-a săturat; se suie binişor până în mijlocul slovei roşii care o atrage. Îşi scutură aripioarele, îşi întinde picioruşele de dinapoi, şi le freacă unul de altul ca şi cum ar ascuţi două cuţite; apoi, leneşă, aţipeşte"* (*Din lumea celor care nu cuvântă*, ed. a VII-a, pp. 21–22). Dar povestirea nu se opreşte aici. Stăpânul casei, părintele, intră mânios în încăpere şi, închizând cu o mişcare repede ceaslovul, striveşte musculiţa care tocmai reflecta: „*Ce bine e să trăieşti şi să mori sătul!*" În mai multe din bucăţile întrunite în volumul *Din lumea celor care nu cuvântă* finalul adaugă astfel descrierii un tâlc, completând şi rotunjind povestirea. Accentul principal cade însă asupra evocării, făcute mai totdeauna din unghiul fiinţei evocate. Povestitorul se comprimă la dimensiunile musculiţei pentru a resimţi ceara picurată pe colţurile ceaslovului ca pe nişte „pereţi" sau pentru

a recunoaşte în pata de zahăr rămasă pe una din foi, urma unor degete de copii. Musculița străbate foaia, se opreşte în dreptul unei slove roşii şi suie până la mijlocul ei. Tot ce poate intra în mintea unei musculițe şi tot ce se proiectează din spontaneitatea ei este notat cu sentimentul delicat, şi uneori grațios, al amănuntului. „*Ce n-am da să putem privi o singură clipă lumea prin ochiul cu fațete ale muştei sau cu creierul frust al urangutanului*", exclamă o dată Anatole France. Gârleanu încearcă de mai multe ori această întreprindere şi, fără să părăsească formele propriu-zise ale percepției antropomorfe, închipuie universul furnicei şi al gândacului, al musculiței şi al păianjenului, al greierului şi al fluturelui, al cocoşului, al ciocârliei şi al bufniței etc. Minuția unor asemenea povestiri nu este însă niciodată fastidioasă, susținută, precum este, de unda de simpatie a umorului, adică de acea veselie gravă în esența ei, provocată de spectacolul tuturor acelor forme subumane ale vieții, în care inima îndurerată a omului recunoaşte propria ei condiție. În ampla structură a vitalului, dincolo şi mai adânc decât omul „mărunt" şi decât cel „elementar", Gârleanu găseşte o nouă formă a vieții, sprijinind şi incluzând pe toate celelalte mai înaintate şi mai complexe, forma „umilă" a vitalității, expresia ei cea mai simplă şi cea mai generală. Povestitorul îi îmbrățişează destinul cu pietate panteistă şi, înveselindu-se sau vărsând o lacrimă pe seama ei, plânge şi râde de sine însuşi, de toți oamenii laolaltă şi poate chiar de zei. Este aci o atitudine tipică a naturalismului modern, adică al acelei îndrumări literare formate în şcoala interpretării ştiințifice a vieții, care se călăuzeşte de convingerea că umanul se rezolvă în biologic şi că spiritul nu are alte legi decât acele ale vieții în general. Unitatea vieții permite aflarea tâlcurilor ei generale în acele din formele ei care, fiind mai simple, sunt, în acelaşi timp, mai limpezi. Orgoliul omului suferă poate o decapitare atunci când înțelege că suferința lui este deopotrivă cu a musculiței sau a viermelui. Dar aceeaşi suferință se mângâie, când se concepe în cadrul naturii întregi şi, în parte, se înveseleşte, oglindindu-se în formele ei minimalizate. Pe aceste

baze apare apologul zoologic miniaturist. Jules Renard în ale sale *Histoires naturelles*, a străbătut aceleaşi căi. Maniera lui Renard, caracterizată printr-un metaforism sclipitor care face posibilă comparaţia ei cu arta unui Ionel Teodoreanu, este destul de deosebită de aceea a lui Gârleanu. Pe drumurile amintitei reducţiuni moniste descendente, Gârleanu nu rămâne de altfel singur în literatura românească a momentului de la 1910. Ion Adam i se alătură de mai multe ori. O dată în schiţa simbolică intitulată *Către lumină*, unde jocul gâzelor în jurul unui felinar electric este redat cu puternice comparaţii, într-o descriere plină de dinamism: *„Roiul desmăţat de sus, care se învârtea împrejurul globului, ca într-un foşnet de drapel desfăcut, se împestriţa la răstimpuri cu bâzâituri mai puternice şi atunci vedeai apărând în mijlocul danţului sinistru silueta neagră a vreunui bondar răzleţ, setos şi el de lumină. În avântul lui orb, se rostogolea nebun şi trăgea dungi închise împrejurul becului, de l-ai fi luat drept o bucată de cărbune, cu care scria o mână nevăzută, însemnând parcă drumul deşertăciunei... Un ţăcănit mai tare de sticlă, şi prin aer se vede căzând bondarul cel îndrăzneţ, care ajunge cu spatele de pământ, răsunând tare pe asfalt, ca o castană uscată dezghiocată toamna din pom. După prima zăpăceală a căderei, bate din picioare repede şi cearcă să se ridice pe aripile încordate, înălţându-se de şale, cu aceeaşi trudă şi sete de viaţă, cu care alergase după amăgirea lui" (Aripi tăiate,* pp. 5–6). Altădată este maimuţa care, descoperindu-şi chipul în oglindă, îl sărută cu bucuria de a regăsi fiinţe deopotrivă cu ea, ca odinioară în pădurile tropicale ale copilăriei. Altădată este ipopotama din grădina zoologică a Anversului, alergând de la gratiile, pe unde capătă hrana, şi până la culcuşul unde îşi lăsase puii. *„Când o vedeai zbătându-se,* scrie Ion Adam, *aşa mototoală, între foame şi iubirea de mamă, urcând şi coborând acelaşi povârniş, te gândeai fără să vrei la biata omenire, care robeşte şi ea din toate timpurile, între cele două instincte fatale"* (*op. cit.*, p. 102). Explicitându-şi simbolurile, într-un fel pe care Gârleanu îl socotea de bună seamă zadarnic, Ion Adam manifestă în

aceasta şi în atâtea alte pagini uitate astăzi, o imaginaţie ingenioasă şi exactă, de care profită adeseori şi artistul peisagist.

Am spus, vorbind mai sus despre proza lui C. Sandu-Aldea, că în operele lui, peisagiul românesc se individualizează cu o putere care întrece cu mult arta peisagistică a povestitorilor mai vechi. La aceştia, la un Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi sau Filimon, natura este redată în efectele ei tipice. Scriitorul îşi întrerupe din când în când naraţiunea pentru a ne zugrăvi un răsărit de soare sau un reflex lunar. Natura românească, în formele ei caracteristice şi cu farmecul ei particular, apare în unele din relaţiunile de călătorie ale lui Alecsandri, atunci când, ieşind din categoriile constituite ale exotismului romantic, observă şi locurile Moldovei lui. Odobescu şi Duiliu Zamfirescu notează cu mare putere sugestivă aspectul câmpiei munteneşti, cu lanurile ei bogate. Barbu Delavrancea urcă spre regiunea dealurilor înalte ale Muscelului. Din aceeaşi preocupare, dezvoltată oarecum sistematic, creşte *România pitorească* a lui Al. Vlahuţă, despre care am vorbit mai sus. Dar grupul de scriitori care se consacră în special acestei teme sunt tocmai semănătoriştii. Alături de evocarea românului, în expresia lui cea mai caracteristică, adică în întruparea lui ţărănească, semănătoriştii elaborează geografia poetică a ţării. S-ar putea încerca o sistematizare a vastului material nuvelistic aflător în cărţile şi revistele semănătoriştilor, pentru a determina sectoarele peisagiului românesc trăind în descripţiile lor. Până când Sadoveanu să împlinească harta peisagistică cea mai întinsă a Daco-României, un Sandu-Aldea ne evocă Bărăganul şi balta Dunării, un Gârleanu ne poartă către dealurile Moldovei sau către lunca Siretului, un Ion Adam către malul mării, un N. Dunăreanu către ţărmii de pustietate ai lacului Razelm, către stufărişul Deltei, mai târziu către malurile Nistrului. Sunt în operele acestuia din urmă numeroase pagini în care o umanitate chinuită, lumea agricultorilor şi pescarilor dobrogeni, prin care trece ca un val din neliniştea slavilor de la nord, sunt evocate împreună cu stihiile dezlănţuite ale locului. Iată o furtună crescând din depărtare şi abătându-se

pe apele Deltei şi deasupra micilor sate amenințate să fie înghițite: „*Seara cădea. O lumină fumurie de-un albastru deschis se lupta cu cele din urmă lumini... În Deltă începu să sufle un vânt răcoros, ierburile se agitau... Bacânul fugi în Dunăre... Apa mărei își schimbă culoarea într-un albastru închis, o răceală sărată începu să vie de pe depărtările valurilor spumoase... Pe sus se auzeau țipete, hau! hau!... Erau larii, pasărea cea mai urâtă de pescari, care venea înaintea furtunei să se înveselească. În depărtare se zăreau bărci de pescari care zoreau spre mal. Furtuna venea. Venea Puriaz să urle, să răstoarne totul în calea lui... La far se aprinse lumina... Ca un nour negru se ivi în depărtare furtuna, apoi mânia vântului începu să urle, să ofteze și să se năpustească peste tot locul. Înc-o jumătate de ceas şi Puriaz se desfătă... Pretutindeni nu s-auzea decât un clocot asurzitor neîntrerupt, ca în ceasul pieirei lumei... Sătişorul tremura de groaza mărei; nisipul din Deltă se întinsese ca un nour deasupra caselor; noaptea începu să cadă mâhnită, tristă, și-n această mâhnire se vedeau coamele albe şi spumoase ale mărei care se înălțau ca munții...*" (*Răsplata*, 1908, pp. 94–96). Trecătorul care, refugiindu-se de mânia vântului, se adăposteşte în cârciuma locului, găseşte pe eroul povestirii stând cu coatele pe masă şi gemând... Fără să dispună de mijloace artistice întinse, dar având o sensibilitate reală, numele lui N. Dunăreanu se leagă temeinic de o anumită regiune a peisagiului şi mediului nostru şi el merită a fi reținut într-o analiză a progreselor mai noi ale realismului românesc.

6. MIHAIL SADOVEANU

Ideea de a face să culmineze curentul realismului liric şi artistic în opera lui Mihail Sadoveanu are nevoie de unele precizări. Desigur, arta lui Sadoveanu prezintă numeroase afinităţi cu aceea a principalilor reprezentanţi ai curentului, cât priveşte tematica ei, în cuprinsul căreia pictura omului elementar pare a o uni cu grupul semănătoriştilor, apoi preocuparea descriptivă şi lirismul povestirii. Deopotrivă cu toţi marii artişti, Sadoveanu sparge însă liniile de structură ale formulei generale, încât dincolo de afinităţile amintite, arta lui îşi croieşte drumuri cu totul proprii. Astfel, spre deosebire de cea mai mare parte a povestitorilor contimporani, Sadoveanu nu împărtăşeşte punctul de vedere al realismului. Estetica sa nu se orientează după principiul „adevărului", aşa cum el a fost proclamat de un Duiliu Zamfirescu sau, poate încă mai hotărât, de Al. Vlahuţă. Dar pentru că „adevărul" este o constantă a oricărei estetice, vom spune cel puţin că Mihail Sadoveanu îl înţelege într-un chip deosebit de acela al înaintaşilor sau emulilor. „Adevărul" nu este pentru Sadoveanu produsul unei discriminări în lucrarea de percepere a lumii, a unei „depoetizări" cum ne face o dată să înţelegem Vlahuţă. El nu este nici grupare a datelor percepţiunii într-un fel care

o apropie de concluziile științei, pe care – după cum am văzut – Sandu-Aldea ajunge s-o prețuiască mai sus decât literatura. Adevărul nu este pentru Sadoveanu nici produsul acelei reducțiuni moniste, care îl făcea pe un Em. Gârleanu sau Ion Adam să intuiască în condițiile generale ale vieții, în biologicul redus la expresiile lui cele mai umile, soarta însăși a omului. Adevărul este pentru Sadoveanu „viziune". Arta lui este vizionară. Percepția lumii este pătrunsă la el de atâtea valori ale fantaziei, încât lumea care ni se lămurește prin ea nu poate fi aceea a ochiului comun sau a unor priviri călăuzite de obiectivitatea științei. Lumea lui Sadoveanu este văzută în fantazie și dintr-un unghi cu totul subiectiv, prin perdeaua agitată de sentimentul său neliniștit sau prin valurile acelui farmec cu care, în producția lui mai nouă, scriitorul se regăsește printre oameni și lucruri. Prin caracterul vizionar al artei sale, Sadoveanu se înrudește mai degrabă cu Eminescu, la care întâlnim note peisagiste pe care le vom afla și în descripția sadovenistă. Chiar în pictura omului elementar intuiția scriitorului nu este călăuzită de norma penetrației naturaliste, coborând către instincte, către formele simple și generale ale vieții. Omul elementar este în același timp, pentru Sadoveanu, omul „eroic". El nu încarnează, ca la atâți scriitori ai realismului naturalistic, substructura umanității, ci apoteoza ei. Frații Potcoavă, Cozma Răcoare, Moș Precu, Niță Lepedatu din *Bordeienii*, ciobanul din *Baltagul* și femeia lui, oamenii din *Hanu-Ancuței* sunt naturi elementare în alt înțeles decât acela care poate fi dat atâtora din figurile create de un Zola cu o vârstă de om mai înainte, de unii din sămănătoriști, de Liviu Rebreanu mai târziu. Figurile create de toți aceștia sunt ca ilustrația resorturilor simple care pun în mișcare mecanismul vieții și al societății; în timp ce chipurile lui Sadoveanu exprimă forma supremă a expansiunii vieții și reprezintă, în cadrul de legendă cu care îi înconjoară scriitorul, tipuri de creatori, ființe care își croiesc soarta lor. Pentru această parte a operei lui Sadoveanu s-a întrebuințat epitetul eroico-romantic.

Încadrarea scriitorului în curentul realismului artistic şi liric se cuvine a se face, aşadar, cu unele rezerve.

Multe greutăţi prezintă şi încercarea de a extrage caracteristicile de căpetenie ale artei sale. Masivitatea operei lui Sadoveanu şi întinderea desfăşurării ei în timp reclamă o sistematizare a ei după epoci, pentru care lucrările pregătitoare lipsesc în cea mai mare parte. „*Dumneata, pe cât înţeleg* (îi spunea G. Ibrăileanu lui Sadoveanu) *reiai în spaţiul unei vieţi evoluţia literaturii noastre, aşa cum individul rezumă evoluţia umanităţii; de la dezlănţuirile primare ajunge treptat la reflexivitate. Când* Cozma Răcoare *va ajunge un înţelept monah, ciclul dumitale va fi închis" (Opere,* 1940, vol. I, *Prefaţa autorului).* Reproducând aceste cuvinte în prefaţa întâiului volum al operelor complete, Sadoveanu priveşte cu oare-care detaşare primele sale povestiri. Cu toate acestea, ori-care ar fi fost drumul străbătut de-atunci, trebuie să mărturisim că sunt unele elemente ale stilului său, dar mai cu seamă o anumită atmosferă, un anumit fel al viziunii, pe care scriitorul le-a găsit din primul moment. Desigur, retipărirea acelor povestiri ale începutului îi dă prilejul lui Sadoveanu să le pună de acord cu estetica sa actuală, eliminând ceea ce i se părea retoric, adăugând câte un cuvânt care înalţă deodată relieful evocărilor, înlocuind uneori termenul abstract printr-altul mai concret şi mai expresiv, eliminând puţinele neologisme, perfecţionând eufoniile textului, temperând nota socială, mai viforoasă în acel moment din jurul anului 1907. Dovada tuturor acestor retuşări caracteristice a făcut-o într-un chip cu totul convingător d-l Şerban Cioculescu într-un articol publicat în *Revista Fundaţiilor* din 1 mai 1940, cu prilejul amintitei retipăriri. Cititorul poate regăsi în această cer-cetare, cu producerea unor numeroase exemple, ceea ce noi afirmăm aci în teză generală. Dar deşi arta scriitorului s-a rafinat cu timpul, reclamând retuşările semnalate, marile ei linii de structură au rămas aceleaşi. În zeci de variante şi de la începutul carierei sale până în stadiul încă atât de fecund al prezentului, obiectul constant al artei lui Sadoveanu este evocarea omului în

mijlocul naturii, reflectarea tuturor legăturilor care îi unesc, astfel încât nu este notare a vreunui sentiment uman care să nu se însoţească cu arpegiile răsunând din orga colosală a naturii. Pentru fixarea metodei literare a lui Sadoveanu alăturarea lui de unii scriitori străini poate aduce bune servicii.

Aleg, pentru comparaţie, un pasagiu din Maurice Barrès[1], unul din scriitorii francezi contimporani, în care sentimentul naturii vibrează cu mai multă putere şi căruia influenţa simboliştilor, prin tehnica subtilă a „corespondenţelor", i-a deschis perspective mai adânci în viaţa misterioasă a firii. Este un pasagiu împrumutat bucăţii *La musique de perdition (*din vol. *Le Mystère en pleine lumière,* 1926, p.74 urm.), unde ni se povesteşte călătoria unei tinere prinţese chineze, pornită să ademenească pe bătrânul Phing, învingătorul Asiei, printr-un

---

[1] „*După câteva etape, într-o zi, către asfinţit, caravana ajunse într-un loc singuratic, la confluenţa unui râu strălucitor cu un fluviu sinistru. Era un loc înspăimântător. Fermecătorul râu se pierdea, curgând, în meandrele greoaie şi solemne ale fluviului, asemeni unui suflet plin de iluzie şi de entuziasm, care se azvârle în necunoscut. Tânăra prinţesă, fascinată de această forţă a pateticului, pe care ar fi vrut să şi-o însuşească, făcu să se aştearnă peste mal cortinele serii. Curând se înălţă luna. Norii alunecând repede alcătuiau un fluviu aerian deasupra fluviului terestru. Şi călătoarea, aşezată în aerul liber între femeile sale, urmărea cu o privire spăimântată această dublă alunecare de vapori ai cerului şi de ape ale pământului. Nemişcată, neliniştită şi atât de plăpândă în mijlocul acestei imensităţi, resimţea cu disperare dificultăţile întreprinderii ei. În ce se vârâse? Se ghemuise la pământ ca să nu fie zărită de destin. Către miezul nopţii auzi un cântec care nu părea de pe lumea asta şi care aluneca prin ierburile înalte, răspândind pretutindeni o tristeţe mişcătoare. Îşi întrebă femeile, dar toate răspunseră că n-au auzit nimic. Atunci, ea îl trezi pe maestrul său de muzică şi vrăji, Kyuen: – Un cântec, îi spuse ea, alunecă-n noapte ca o săgeată otrăvită. Este un astfel de cântec cum nu cred că poate fi scos de inima vreunui om. Le-am cercetat pe cele ce mă înconjurau, însă dormeau toate. S-ar părea că ţâşneşte dintr-un mormânt ori că vine de la un geniu al cerului. Ascultă în locul meu şi notează în scris această melodie. Ea intră în cortul său, şi maestrul Kyuen rămase toată noaptea afară să asculte jalea acestei singurătăţi. El ascultă misterioasa muzică şi o notă în scris" (n. ed.).*

cântec cules din toate şoaptele şi fiorii peisagiilor străbătute: „*Après quelques étapes, un jour, au crépuscule, la caravane atteignit une solitude au confluent d'une rivière brillante et d'un fleuve sinistre. C'était un lieu qui faisait peur. La charmante rivière, en courant s'engloutir dans les méandres lourds et solennels du fleuve, donnait l'idée d'une îme pleine d'illusion et d'enthousiasme qui s'élance dans l'inconnu. La jeune princesse, séduite par cette puissance de pathétique qu'elle eût voulu s'approprier, fit dresser sur cette berge les tentes du soir. Bientôt la lune se leva. Les nuages glissant avec rapidité formaient un fleuve aérien au-des-sus du fleuve terrestre. Et la voyageuse, assise en plein air au milieu de ses femmes, suivant d'un regard angoissé ce double glissement des vapeurs du ciel et des eaux de la terre. Immobile, anxieuse et si mince au milieu de cette immensité, elle ressentait avec détresse les difficultés de son entreprise. Dans quoi s'était-elle engagée? Elle se fut serrée contre terre pour n'être pas vue par le destin. Vers minuit, elle entendit un chant qui ne semblait pas de ce monde et qui courait dans les hautes herbes, en répandant partout une exaltante tristesse. Elle interrogea ses femmes, mais toutes répondirent qu'elle n'avaient rien entendu. Alors elle fit réveiller son maître de musique et de sorcellerie, Kyuen: – Il y a, lui dit-elle, un chant qui court dans la nuit comme une flèche empoisonnée. C'est un chant tel qui je ne crois pas qu'en puisse exaler le coeur d'aucun homme. J'ai interrogé celles que étaient auprès de moi, mais toutes dormaient. Cela a toute l'apparance de jaillir d'un tombeau ou de venir d'un génie céleste. Ecoutez à ma place et notez par écrit cet air. Elle rentra sous sa tente, et maître Kyuen demeura toute la nuit au dehors à écouter la tristesse de cette solitude. Il entendit la musique mystérieuse et la nota par écrit.*"[1] Peisagii nocturne, oarecum asemănătoare cu

[1] Autor a numeroase romane, culegeri de articole şi eseuri, din care transpare o imaginaţie colorată, frenetică, dar şi cultul unui naţionalism rebarbativ (1862–1923).

acesta, sunt numeroase în opera lui Sadoveanu. Desprindem pe acela de la începutul povestirii *Cântecul de dragoste* (*Opere*, I, p. 284) : „*În noaptea lină de vară, un susur slab trece prin codrul adormit; numai poiana veghează cu ochiul ei de foc. Câteodată, prin cununile întunecate de deasupra, vine o şoaptă plină de mâhnire de departe, cine ştie de unde, apoi trece înainte, se mistuieşte în noaptea frunzişurilor. În răstimpul de linişte, izvorăşte din adâncuri plângerea singuratică şi duioasă a buhnei, ca o chemare omenească; apoi o tresărire de-abia simţită, o fâlfâire de aripi, un fior depărtat de frunzişuri. În ierburile umede de la marginea poienii porneşte cârâitul înăbuşit al unui cristel; după un răstimp, o prepeliţă ţipă mai departe, alta răspunde aproape de noi; un liliac trece ca un fulger negru, prin roata rumănă a luminii. Tăcerea se întinde iar, mai adâncă; greierii ţârâie monoton în liniştea mare; îngânarea lor tristă pare că izvorăşte din negura veacurilor. Şi iar vine o şoaptă plină de mâhnire, de departe, pe cununile frunzişurilor, şi bătrânul codru oftează*".

Ceea ce uneşte aceste două descripţii şi face posibilă alăturarea lor este mai întâi faptul că, în ambele, peisagiul este redat mai cu seamă prin echivalentele lui muzicale; apoi acela că natura este resimţită deopotrivă în viaţa ei morală, în intimitatea ei analoagă cu a omului care îi trăieşte farmecul şi neliniştile. Un critic, d-l M. Ralea, a distins odată între „natura picturală" şi „natura poetică"[1]. Cea dintâi este a scriitorilor însufleţiţi de o rece intenţie decorativă. Cea de-a doua, procedând prin raportarea omului la peisagiu, este aceea a lui Sadoveanu. Ea este şi a lui Maurice Barrès. Comun celor două descrieri citate este, până la un punct, şi sentimentul care le inspiră, cules din registrul grav al sufletului. Dar de-aci înainte câte deosebiri. În tristeţea care domină peisagiul barresian se amestecă o nelinişte răscolitoare, ucigaşe, un afect de o intensitate neobişnuită, desprins de pe claviatura sufletească a omului baroc, a cărui figură, Barrès, scriitorul catolic, evocatorul

[1] *M. Sadoveanu*, în vol. *Atitudini*, 1931, p. 115.

orizonturilor tragice ale Spaniei, apologistul lui El Greco[1], îl reactualizează în literatura franceză mai nouă. Sentimentul locului seduce pe tânăra prințesă prin puterea pathosului ei. Sfera verbală a descripției este apoi foarte caracteristică. Ea este constituită din termeni apropiați ca înțeles, variantele expresiei aceleiași nuanțe afective: *„regard angoissé, anxieuse détresse, exaltante tristesse"*. O comparație adună toate aceste infiltrații ale sentimentului. Cântecul ascultat în acele pustietăți părea a alerga în noapte „ca o săgeată otrăvită". O dublă metaforă construită cu folosirea contrastantă a unor simboluri baroce, mormântul și îngerul, face să culmineze pasagiul: cântecul pierzării îi făcea tinerei prințese impresia „că izbucnește dintr-un mormânt sau că descinde de la un geniu ceresc". Întregul sentiment al bucății nu este atribuit însă peisagiului, ci omului care se găsește în mijlocul lui, tinerei prințese călătoare. Omul și peisagiul se găsesc față în față, și despărțiți, nu fuzionați. Sentimentul locului nu se cristalizează decât atunci când apare și devine conștient în sufletul omului. Pentru a învia peisagiul și pentru a-i atribui profunzimea unei vieți morale, Barrès are deci nevoie de un om pe care să-l așeze în mijlocul lui și care să-l resimtă. Scriitorul procedează ca pictorii așa-numitelor „peisagii eroice", un Nicolas Poussin, de pildă, care face din singura figură omenească, situată într-o vastă perspectivă a firii, cutia ei de rezonanță, instrumentul în care se concentrează ecourile ei.

Cu totul altul este sentimentul peisagiului lui Sadoveanu și mijloacele redării lui. Tristețea domină și descripția lui Sadoveanu. Ea este acea „mâhnire" care denumește unul din afectele sadoveniste cele mai tipice. *„Câteodată, prin cununile întunecate de deasupra, vine o șoaptă plină de mâhnire de departe, cine știe de unde, apoi trece înainte, se mistuiește în noaptea frunzișurilor"*. Oriunde am deschide opera lui

---

[1] Lui El Greco, Maurice Barrès i-a dedicat, în 1912, cartea *Greco sau secretul de Toledo*, în care îl situează alături de Goya și Velasquez, cei mai de seamă exponenți ai artei spaniole (n.ed.).

Sadoveanu expresia „mâhnirii" este prezentă, ca unul din sentimentele care l-au urmărit mai statornic pe scriitor. „Mâhnire, tristețe, întristare" fac parte din vocabularul lui preferat. Dar această mâhnire nu are nicidecum intensitatea barocă a afectului barresian. O surdină nevăzută atenuează vibrațiile sentimentului şi îl reduce la o măsură umană. Sadoveanu nu va recurge deci la simboluri neobicinuite. În plângerea buhnei însăşi, el recunoaşte ceva „ca o chemare omenească". Toate sunetele firii îi sunt familiare aceluia care stând îndeobşte într-o mare apropiere de natură ştie să recunoască țipătul prepeliței, cârâitul cristelului, țârâitul greierilor, acolo unde scriitorul francez ar fi auzit poate voci izbucnind dintr-un mormânt sau coborând din cântarea unui geniu celest. Sentimentul peisagiului lui Barrès este redat prin mijlocirea unor simboluri ale culturii. Sentimentul peisagiului lui Sadoveanu este întregit din date senzoriale, directe. Tabloul nu este însă limitat. Depărtarea în timp şi spațiu, alte două categorii statornice ale viziunii lui Sadoveanu, îngânarea greierilor izvorând parcă „*din negura veacurilor*" şi şoaptele care „*vin de departe*", deschid perspectivele infinite ale descrierii. Întreaga bucată este acordată muzical, nu numai prin cadența frazării, dar şi prin modalitatea compoziției ei. Când motivul inițial al „*şoaptelor pline de mâhnire*" încetează să mai răsune, în liniştea care îi ia locul se aud glasurile familiare ale naturii, până când motivul şoaptelor pline de mâhnire reapare: „*Şi iar vine o şoaptă plină de mâhnire, de departe, pe cununile frunzişurilor, şi bătrânul codru oftează*". Pătrunzătorul sentiment al acestei descrieri nu ne este arătat însă trecând mai întâi prin inima omului, pentru a fi atribuit apoi naturii. Şoaptele pline de mâhnire par a fi cu adevărat ale codrului. Ceea ce au izbutit foarte rar scriitorii apuseni, evocarea naturii solitare, îi reuşeşte pe deplin lui Sadoveanu. El nu va avea deci nevoie să opună omul peisagiului, înviind pe cel din urmă prin sensibilitatea celui dintâi, pentru că, de fapt, în arta lui Sadoveanu omul şi peisagiul se întrepătrund.

Sadoveanu trece, cu drept cuvânt, ca cel mai de seamă poet descriptiv al literaturii noastre. Cine vorbeşte însă de descriere şi-o reprezintă însă mai cu seamă ca o categorie a vizualităţii. Un mare descriptiv pare a fi pentru sentimentul comun, un mare vizual. Este uimitor, deci, studiindu-l pe Sadoveanu, să constaţi cât de reduse sunt elementele vizualităţii în proza lui şi cum puterea lui evocatoare se sprijină, într-o proporţie copleşitoare, pe factorii audiţiei. Peisagiile văzute de Sadoveanu sunt destul de rare şi mijloacele lor, mai cu seamă în povestirile începutului, nu depăşesc cu mult pe acele pe care le-am aflat în arta poetică a lui Eminescu. Am arătat în studiul pe care l-am consacrat *Poeziei lui Eminescu*, 1930, locul pe care îl ocupă, în evocările acestuia, senzaţiile vizuale difuze, strălucirea, sclipirile naturii, ale soarelui, ale apei. Acest mod al viziunii revine acum şi sub pana marelui povestitor, fie că ne vrăjeşte „*vârtejuri luminoase de colb*" (*Şoimii, Opere*, I, p. 11), fie că ne arată în mâinile vitejilor săi „*paloşele şi sănețele* (care) *scânteiau la soare*" *(ibid.*, p. 12). Altădată ni se înfăţişează „*calea* (care) *coti pe o costişă, printr-un făgiţel tânăr, în care razele se cufundau mai pline de strălucire şi de taină*" (p. 13) sau „*soarele pătrundea pieziş, aurea frunzişul, păta iarba şi presura flori de lumină pe horă*" (p. 73). Rareori sunt evocate forme, de cele mai multe ori efecte de lumină, ca în pânza unui impresionist. Vrăjirea aspectelor diafane şi fantomatice, cu aceeaşi întrebuinţare a vânătului şi argintiului, întâlnită şi în icoanele povestirilor lui Eminescu, ne întâmpină din nou: „*Soarele se stângea în pâclele vinete ale munţilor depărtaţi*" (*Şoimii*, p. 16). „*Pescăruşii vineţi se învârteau ţipând*" (*ibid.*, p. 31). „*Pe coasta dealului, în fund, plutea fum vânăt*" *(ibid.*, p. 34). „*Vacile mugesc, cânii zăpăiesc şi fumul vânăt se ridică de pe curte şi de pe sat*" *(ibid.*, p. 50). „*Peste dumbravă se întindea o uşoară pâclă viorie, abia văzută*" *(ibid.*, p. 52). „*Soarele scobora luminos spre munţii vineţi*" *(ibid.*, p. 73). „*Ploaia de toamnă ţârâia subţire şi vânătă*" (*Un ţipet, Opere*, I, p. 385). „*Privi un timp spre ceaţa viorie a depărtărilor*" (*Bordeienii, Opere*, II, p. 575). Culorile acestei palete se

regăsesc până târziu, în operele maturității, unde ni se vorbeşte despre „*munții-talazuri de cremene subt pâcle albastre*" (*Hanu-Ancuței*, p. 11) sau despre „*albul vioriu al omătului*" (*Ochi de urs*, p. 9). Argintul, argintiul, apar şi ele, ca în descrierea: „*în depărtare, printre muchi de dealuri, scânteia Moldova ca argintul-viu, printre prunduri, printre pete de verdeață şi printre zăvoaie*" (I, p. 42).

Dar dacă natura văzută i se prezintă lui Sadoveanu aproape numai în aspecte de lumină difuză, în colori fantomatice, în arătări de pâcle şi neguri, cuvinte foarte des întrebuințate şi acestea, în schimb universul lui sonor prezintă o mare diferențiere a senzațiilor. Poate nici aici registrele nu sunt prea variate, dar câtă minuție a notației în interiorul lor. Murmurul, freamătul, susurarea, gâlgâitul apei, ciuruirile îndepărtate de unde, foşnetul zăvoiului, ecourile prelungite, vuietul slab al unei vijelii îndepărtate, apoi fierberea ei sunt tot atâtea notații pentru care exemplele s-ar putea aduna cu sutele. Mai cu seamă glasurile vântului sunt notate cu o mare putere de a discrimina nuanțele lor cele mai delicate şi senzațiile care li se asociază în sinestezii pătrunzătoare. Uneori vântul este „*uşor şi umed*", alteori este „*arzător, amar, scurt şi cald*". Uneori ni se vorbeşte despre „*vântul răsunător de toamnă*" , alteori despre „*jalea sfâşietoare a vântului*". S-ar putea spune că vântul este un adevărat personaj viu al povestirilor lui Sadoveanu, din care nu lipseşte niciodată. În *Bordeienii*, el este geniul care intervine la un moment dat pentru a precipita catastrofa. Pretutindeni, el apare când oamenii încetează să vorbească, interpretând neliniştile şi dorurile lor, aducând zvonuri şi măsurând depărtările. El este agentul vieții, al mişcării în toate descrierile povestitorului.

Pentru a măsura chipul în care se dozează viziunea şi audiția în arta poetică a lui Sadoveanu, poate nu este exemplu mai sugestiv decât schița *Un țipet* (*Opere*, I, p. 385 urm.), una din cele mai de seamă în epoca din jurul anului 1904: de la fereastra unui han, povestitorul ia parte la drama care se desfăşoară între „baratca" unui fierar şi locuința lui, unde femeia

necredincioasă este surprinsă, urmărită şi ucisă. Întreaga întâmplare este construită din puţine date vizuale, câteva scene discontinue la care privitorul ia parte întâmplător, apoi din câteva replici pe care vântul i le aduce la ureche, dar mai cu seamă din sunetele sugestive ale locului şi ceasului, interpretând evenimentul nelămurit şi înfiorător, aşa cum, într-o dramă muzicală, armoniile orchestrei tălmăcesc psihologia eroilor şi desfăşurarea destinului lor. Mai întâi, răsună uvertura grea de presentimente, în care senzaţiile auditive sunt notate cu aceeaşi putere de diferenţiere, semnalată mai sus: *Stăteam la fereastră, pe gânduri, în odaia întunecoasă şi rece. Noaptea cucerise deplin grămada de case. Pâcle grele îmi apăsau şi mie sufletul. Sumedenie de gânduri veneau din necunoscut. Câteodată începeam să număr bătăile de ciocane; număram pe cele înnăbuşite, pe cele care păleau în plin, număram pe cele răsunătoare; număram oftările grele ale foilor. Şi, în răstimpurile de linişte, ascultam picuşurile streşinii în bălţile de apă, regulate şi dulci: parcă picau în pahare de cristal.*" Atenţia povestitorului este atrasă de interiorul atelierului fantastic în care fierarul uriaş şi ajutorul lui pitic bat fiare înroşite pe nicovală. Povestitorul deschide fereastra printr-un gest menit să-l aducă mai aproape de lucrurile năzărite ochiului său. Dar încercarea de a-şi apropia realitatea se rezolvă pentru el în sonorităţi mai vii: „*Am deschis fereastra. Bătăile de ciocane au izbucnit cu putere; roatele de neguri umede m-au învăluit. Auzeam lămurit ţârâitul ploii şi murmurul cristalin al picuşurilor, în bălţile de apă. Noaptea era jilavă şi rece; în jilăveala aceasta, târgul părea amorţit; nicio umbră nu trecea prin uliţa pustie. Cununa de fân din capătul prăjinii se legăna încet, nu departe de mine. Vuietul fierăriei sfâşia amorţeala târgului. Când tăceau ciocanele, liniştea tristă se potrivea mai bine cu pustiul caselor negre, cu ţârâitul ploii, cu apăsarea de moarte a negurii. Atunci cei doi salcâmi din coasta de miazănoapte a hanului prindeau să foşnească jalnic, încet, aşa cum foşnesc sara copacii de pe morminte.*" Notaţiile întregesc ceea ce se numeşte o „atmosferă", în adâncirea căreia paginile

următoare aduc contribuția lor. Deodată, un personagiu nou apare în scenă. Este un om bărbos şi zdrențuit care-i încredințează fierarului o ştire neaşteptată şi de necrezut. Vântul aduce zvonul puținelor cuvinte pe care ei le schimbă. Dar hotărârea fierarului s-a închegat şi, înarmându-se cu ciocanul său, meşterul porneşte să pedepsească pe soția necredincioasă. Vântul nu conteneşte să cânte în acompaniament şi melodia lui este notată cu mijloacele unor dibace aliterații: *„Vântul venea cu vârtejuri de ploaie şi vâjâia prin salcâmi"* . Ce se petrece acum în casă nu putem ghici decât din luminița uneia din ferestre, zbătându-se şi alergând prin dreptul tuturor celorlalte geamuri ale casei, îndată ce fierarul pătrunde în ea, ca un simbol al urmăririi cu gânduri de moarte care se desfăşoară în taina locuinței. Când, în sfârşit, lumina se stinge şi noi înțelegem că drama cumplită s-a consumat, sunetele naturii se fac din nou auzite: *„Casa tot în întuneric rămase, sub ploaia rece şi mocnită de toamnă; salcâmii fâşâiau cu jale, cutremurați de durere, ca într-un cimitir"*. Scurta schiță, caracteristică pentru tehnica atmosferei, pentru misterul în care povestitorul găseşte unele din primele lui mijloace literare, este în acelaşi timp un document al chipului special în care el stabileşte contactul cu lumea, al marelui său dar auditiv.

Tot prin caracterul difluent al imaginației sale, se explică întinsa întrebuințare pe care o dă Sadoveanu epitetului şi substantivului abstract. Manualele de poetică denunță de obicei în cuvintele abstracte ale limbii un material lipsit de valoare literară, fără plasticitate şi putere de sugestie, vrednic mai bine a fi evitat. Proza lui Sadoveanu se însărcinează cu respingerea acestei vechi norme a manualelor. Ea ne dovedeşte, fără putința unei îndoieli, că, bine folosit, termenul abstract poate deveni un mijloc de valoare sugestivă pentru a evoca nedefinitul în aspectele exterioare şi sentimentele fără contur precis, melancoliile şi dorurile modelate uneori după vastele configurații ale peisagiului. O fantazie muzicală, cum este aceea a lui Sadoveanu, complăcându-se în asimilarea lumii ca sonoritate şi stare de suflet, va găsi tocmai în termenii abstracți,

adică în aceia cari prin lipsa lor de contur precis devin apți a adăposti impresia și afectul nelămurit, unul din principalele sale mijloace literare. Exemplele, în această privință, nu sunt decât prea numeroase și ele pot fi spicuite din opere aparținând tuturor epocilor scriitorului. Uneori atât substantivul, cât și atributul care îl însoțește sunt deopotrivă cuvinte abstracte. Alteori numai substantivul; alteori numai epitetul care i se adaugă. Iată, de pildă, pe voinicii care călătoresc în *Șoimii: „Și se lăsară la vale, prin tăcerea măreață a asfințitului"* (*Opere*, I, p. 16). Nici „tăcerea", nici „măreață" nu denumesc impresii concrete, asimilate prin simțuri. Răsunetul poetic al acestor cuvinte este însă cert în descripția lui Sadoveanu. Epitetele „măreț, mare, întins" sunt foarte iubite de povestitorul nostru: *„Cai și oameni coborau obosiți prin întinsa melancolie a acestui peisagiu auriu de primăvară"* (*Șoimii*, *Opere*, I, p. 16). Adjectivul „întins" nu este atribuit de data aceasta unei impresii exterioare, ci unei stări de suflet, „melancoliei", devenită un element al peisagiului prin proiecție simpatetică. Din aceeași categorie face parte notația: *„Pădurea vibra ca o orgă a marei întristări"* (*Măria-sa Puiul Pădurii*, p. 174). Alteori impresii directe, concrete, găsesc pentru a se exprima tot substantivul abstract, ca în această mai lungă descriere: *„Asta-i vremea înfricoșată a muntenilor; în vremea iernii cresc singurătățile până în cer și până la capătul lumii. Căzute pentru totdeauna par amintirile soarelui. Un zeu dușman a mânat cu harapnic de furtună turmele de veacuri în prăpastia sfârșiturilor și ne ducem și noi după ele, cei din urmă"* (*Ochi de urs*, p. 75). „Singurătăți, sfârșituri" sunt, în această descriere, termeni abstracți cu adânc ecou. Ele contribuie să constituie impresia de infinit, de haos, de gol, care pe Sadoveanu îl urmărește întocmai ca și pe Eminescu. Bogată întrebuințare dă substantivului abstract povestirea *Bordeienii*, din epoca mijlocie a scriitorului și nu numai ca un element în pictura peisagiului, dar și ca un mijloc al caracterizării morale: *„Ce-am vrut eu să spun? ne întrebă ciobanul, zâmbind din depărtare și singurătate"* (*Opere*, II, p. 535). *„În colțul acela de lume,*

împresurat de toate părțile de tăcerea depărtărilor și de un ocean de întuneric, glasurile acestea moi aveau ceva blând și prietenesc" (*ibid.*, p. 509). *„Glasul iute se stângea, și liniștea cucerea întinderile"* (*ibid.*, p. 519). *„După-amiaza de toamnă era foarte blândă și o liniște nesfârșită întrista întinderile"* (*ibid.*, p. 525). *„Bordeiul se umplu de întristarea amurgului, și ploaia neîntreruptă suna ușor afară"* (*ibid.*, p. 529). *„Fluierul lui Gheorghe Barbă începu a fierbe în bordei, așa de trist, așa de dulce, parcă deodată se deschideau câmpiile Prutului într-o lumină de toamnă, și picura de pretutindeni cântarea nemărginirii"* (*ibid.*, p. 538). *„Pe ușa larg deschisă în două părți se vedeau depărtările nedeslușite și fumurii"* (*ibid.*, p. 541). *Țiganul privi în depărtări pe ușa deschisă"* (*ibid.*, p. 542). *„Păcat numai că-și petrece tinerețea prin așa singurătăți"* (*ibid.*, p. 542). *„Părintele și dascălul plecară pe caii lor, pe întinderea albă de omăt"* (*ibid.*, p. 564). *„N-avea somn, și-n juru-i fierbeau vecinătățile"* (*ibid.*, p. 569). *„Vântul răzbea în câteva locuri cu pulberea măruntă a omătului, și pe deasupra tot mai des se abăteau învăluirile"* (*ibid.*, p. 570) și altele multe. Pe lângă substantivul și epitetul abstract, întâlnim uneori și verbul abstract, prin semnificația lui cu mult mai largă față de acțiunea pe care o denumește. Astfel în *Hanu-Ancuței* se notează în legătură cu un personagiu, ale cărui cuvinte sunt reproduse: *„Frații mei! a început cu mare putere comisul Ioniță, și s-a desfășurat în picioare, cât era de nalt și de uscat"* (p. 41). În loc să ne spună că Ioniță comisul s-a ridicat în picioare sau că s-a sculat de jos, povestitorul ni-l arată „desfășurându-se" și, în felul acesta, ne provoacă impresia mai vie a înălțimii personagiului și dă, în același timp, un relief ironic-eroic expresiei sale. Din categoria acelorași verbe mai generale, înlocuind cuvântul precis cu un conținut mai limitat, este și verbul „învăluit" în următoarea notație, spicuită tot din *Hanu-Ancuței*: *„Deci am ascultat pe părintele Gherman, care iar s-a învăluit întru întristarea sa și tace"* (p. 43). În sfârșit, mai rar, epitetul abstract este folosit în vederea constituirii unei impresii de umor, ca atunci când ni se vorbește despre

„o bucată nestatornică de şerbet" (*Dumbrava minunată,* p. 13). „Şerbetul nestatornic" asociind o noţiune materială şi trivială cu un epitet întrebuinţat de obicei pentru a desemna realităţi morale determină contrastul şi tensiunea pe care o rezolvă râsul.

Meşter priceput este Sadoveanu când este vorba să învie o figură sau o situaţie printr-o trăsătură unică, o imagine sau o comparaţie. Descrieri mai întinse, cu acumulare de note văzute, nu lipsesc în opera atât de întinsă a povestitorului, în care oamenii sunt evocaţi uneori în fizionomia sau în portul lor. Totuşi, Sadoveanu pare a prefera viziunea fulgurantă, luminată în scăpărarea unei scântei, a „gestului" rapid şi elocvent. Iată pe ducele Valentin, gentilom al lumii vechi, vorbind negustorilor poposiţi pe lângă carele lor: *„Domnul duce Valentin şi-a plecat spre noi coiful cu pană, mulţumindu-ne"* (*Măria-sa Puiul Pădurii,* p. 24). Viziunea este construită din perspectiva negustorilor, a căror naivitate este izbită de podoaba cavalerească a ducelui, coiful lui cu pană. Altădată femeile din Brabant sunt evocate „(bătând) *pavajul de cărămidă cu saboţii lor de lemn şi* (râzând) *din toată fiinţa, ca un lapte care se umflă" (ibid.,* p. 41). Puţinele însemnări ale acestei observaţii învie o întreagă lume: pavajul de cărămidă al îngrijitelor aşezări omeneşti din Brabant, saboţii portului caracteristic al locului, cunoscuta jovialitate a poporului care îl locuieşte. Comparaţia finală, *„râsul ca un lapte care se umflă",* este aleasă din sfera de îndeletniciri a aceloraşi oameni... O lume întreagă, un întreg decor, în câteva cuvinte! În *Hanu-Ancuţei* ia cuvântul la un moment dat zodierul, trezind din visările sale pe părintele Gherman, pe care povestitorul ni-l aduce viu în faţa ochilor, cu un singur cuvânt: *„Toţi ne-am întors pe dată către zodier, şi s-a ridicat şi părintele Gherman din barba sa"* (p. 44). Ridicându-se din barbă, ca dintr-un uriaş caier în care s-ar fi găsit cufundat în întregime, figura părintelui Gherman dobândeşte un deosebit relief. Iată pe oaspeţii Hanului-Ancuţei ciocnind ulcelele cu vin: *„Noi am făcut iar mare znoavă, grămădind ulcelele spre barba cinstitului negustor" (ibid.,*

p. 176). De o rară putere este, în *Hanu-Ancuței*, evocarea orbului adus să povestească lungile sale rătăciri în țările credinței pravoslavnice: *„Femeia venea înainte, omul ceva mai îndărăt, cu capul puțin înălțat și părând a asculta cu mare luare-aminte zvoana și glasurile de la focul nostru“* (p. 181). Rigiditatea atitudinii orbilor este redată aci printr-o singură trăsătură de penel. Când orbul se găsește, în sfârșit, în mijlocul oaspeților, povestitorul nu găsește necesară decât această sumară notație: *„El se opri și lumina îi bătea obrazul neclintit împresurat de barbă albă“* (p. 182). „Obrazul neclintit“ ne vrăjește cu putere aparența hieratică a orbului. Când, în sfârșit, orbul, recucerit de amintirile lui, își întrerupse pentru o clipă povestirea, scriitorul adaugă: *„Apoi obrazul i se întoarse iar spre noi și zâmbi în noaptea-i prelungă“* (p. 188). Aceeași economie a mijloacelor, cu aceeași putere sugestivă, ne întâmpină în evocarea aspectelor de natură. Iată sunetele fără ecou în mijlocul pădurii iernatice: *„Zadarnic ar da glas, zadarnic ar detuna cu carabina. Sunetele cad la o sută de metri, ca niște vreascuri“* (*Ochi de urs*, p. 41). Vântul pornește: *„Un fior de vânt sosi între noi din valea Moldovei“* (*Hanu-Ancuței*, p. 101). Scriitorul nu ne spune nici că fiorul de vânt „vine“, nici că el „ajunge“. El ne spune că „sosește“, adică ajunge la o destinație pe care și-ar fi propus-o mai dinainte, a venit purtând o veste pe care trebuie s-o comunice. Impresia singurătății unei așezări vii altădată, în mijlocul unei naturi care nu împărtășește soarta de vremelnicie a oamenilor, ne este redată cu măreție în scurta însemnare: *„Am ajuns, nu în târzie vreme, aicea, la Hanu-Ancuței celei de-atunci. Era închis și se afla numai cu luna în singurătate.“*

În primele sale epoci, scriitorul povestește din unghiul personagiilor sau le face pe acestea să povestească. Este o caracteristică a creației sale mai noi, metoda povestirii din propriul unghi de om cult, interpretând cu noțiunile sale oamenii, întâmplările și locurile, privindu-le dintr-o perspectivă superioară, uneori cu o superioritate ironică. O dată cu această schimbare a metodei, neologismul se introduce în proza lui

Sadoveanu într-o intenție deliberată și cu o frecvență pe care creația anterioară n-o cunoscuse. Semnificativă, din acest punct de vedere, este bucata *24 iunie*, în volumul *Ochi de urs*, 1938. „*Acum un an* (își începe povestirea Sadoveanu), *după ce a trecut primăvara, mi-am pregătit undița de păstrăv și m-am dus la munte. Entuziasmul meu pentru petrecerea ce-mi făgăduiam era în raport direct cu explozia de lumină și căldură a împrejurimilor bucureștene. Ajuns însă sus, dincolo de o mie de metri altitudine, am fost silit să constat din nou că înțelepciunea bătrânilor noștri rămâne valabilă până la istovirea timpurilor; deci mi-am tras din sac cizmele și hainele groase*". Vremea rece îl gonește pe povestitor către bălțile Dunării. Așezările nomade, din partea locului, îi dau impresia stranie a unei continuități neîntrerupte din adâncimile vremurilor preistorice: o impresie pe care scriitorul n-o fixează numai prin împrejurările povestirii, dar și prin comentarul său. Mai întâi, cântecele rudarilor, care, cu multele lor expresii crude, păstrau amintirea unor străvechi culturi magice. Scriitorul notează: „*Versurile cuprindeau unele vorbe crude, pe care, în alte împrejurări, le-aș fi socotit cu totul lipsite de cuviință. Copiii aceștia continuau, însă, cu nevinovăție un ritual al generațiilor.*" Dar chiar în vorbirea lor curentă se amestecă „*vocabule dintre cele mai curioase*", care pe Gâdea, întovărășitorul, „*îl amuzau enorm*" și care contrasta cu graiul muntenilor, păstrând „*o discreție remarcabilă în raporturile lor verbale*". În vorbirea rudarilor, „*arta se confunda cu ignominia*", adaugă povestitorul. Iar când imprecațiunile țigăncii Raruca se revarsă, scriitorul se oprește pentru a reintroduce comentarul său, care, în folosirea bine cumpănită a neologismului, află un mijloc al caracterizării ironice: „*Sunt nevoit să mă opresc*, scrie Sadoveanu, *căci imprecațiunea aceasta, după toate formele retorice, curgea repede și dulce-cântat, într-o creștere neliniștitoare. Vocabularul rudarilor pe care mă sfiesc să-l reproduc, însă nu mă sfiam să-l ascult, revenea cu amploare și c-o artă de o sumbră și antică măreție. Când ființa elegantă pe care o comparasem cu Nitacrit ajunse la*

intimitățile cele mai ascunse ale rudarului nevăzut, dându-le destinații uluitoare, barca noastră ieși în lumină" (*op. cit.*, p. 188). Niciodată Sadoveanu n-ar fi scris așa în trecut. Transformarea nu privește numai vocabularul, ci atitudinea. Arta sa intră acum într-o etapă de intelectualizare și povestitorul se întregește cu gânditorul și cu criticul. Acestei schimbări a atitudinii i se datorește și locul mai întins pe care Sadoveanu îl rezervă acum comentarului ușor ironic, întovărășind povestirea, într-un fel care îl apropie de unii din scriitorii apuseni, de un Anatole France sau de un Thomas Mann.

Sadoveanu a notat cu multă precizie limba poporului, mai cu seamă pe aceea a moldovenilor săi și, în această privință, numele lui poate fi alăturat de acel al marelui înaintaș, Ion Creangă. Totuși, spre deosebire de Creangă și, mai cu seamă, în epoca lui mai nouă, ceea ce îl preocupă, din punct de vedere lingvistic, nu este redarea realistică a vorbirii curente, ci stilizarea ei, înălțarea ei artistică la un nivel care-i dă nu știu ce timbru grav și sărbătoresc, deopotrivă cu un text al liturghiilor. Cine străbate seria povestirilor pe care le debitează diversele personagii din *Hanu-Ancuței* înțelege numaidecât că vorbirea nu este împrumutată mijloacelor limbajului curent, ci unui mod al expresiei elaborat într-o veche cultură, în care formele curteniei și simțul nuanțelor este atât de dezvoltat, încât împrumutându-le oamenilor săi scriitorul îi înalță într-un plan cu mult deasupra realității. În *Creanga de aur*, 1933, scriitorul ne spune că episcopul Platon, dorind să nu-l jignească și să nu-l întristeze pe fratele Kesarion, *„crezu că foarte potrivit este să-i spui o vorbă înflorită și dulce"* (p. 55). Vorba înflorită și dulce, onctuozitatea savantă, este a multora din personagiile acestei epoce și, nu numai a episcopului Platon, dar și a lui Kesarion, care, vorbind precum urmează și amintind, în două rânduri, de dulceața exprimării, ne dă un document caracteristic pentru stilizările mai noi ale povestirii sadoveniste: *„Preaînțelepte părinte Platon, zâmbi străinul, această otravă tare pe care ți-am înfățișat-o știu că nu pot s-o dau unui om de rând; spiritului domniei-tale însă*

știu că-i priește. Putem să vorbim deci cu dulceață de ceea ce este al nostru, lăsând pe oamenii neluminați să se certe pentru vorbe. Eu socot, preaînțelepte și preaiubite părinte Platon, că nu trebuie să te grăbești prea tare cătră Nikeea, unde ți-a hotărât cale mărita Vasilisă. Ai timp să găsești adunarea. Fii încredințat că împărăteasa a îndulcit limbile de mai înainte și se va face acolo bună lucrare pentru credință, pentru că rânduiala este temeiul înțelepciunii semințiilor; în afară de asta stăpânul trebuie să aibă totdeauna dreptate" (p. 56). Exprimări de același fel, cu forme prevenitoare ale curteniei, cu aluzii subtile, cu maxime intercalate în vorbire, întâmpinăm peste tot locul în *Creanga de aur*, sau în *Divanul persian* și ele întregesc timbrul special al acestor scrieri. Comparația cu arta umanistă a lui Anatole France se impune și în acest punct. Numai că umanismului occidental și păgân al lui Anatole France, format în școala poeților clasici și a filozofilor epicurieni și stoici, i se alătură aci un umanism oriental și bizantin, extras și purificat din vechile cărți ale tradiției poporane și din întinsa literatură teologică a ortodoxiei, într-un fel pentru care Sadoveanu stabilește – pare-mi-se – cel dintâi exemplu al literaturii noastre.

VII
INTELECTUALIŞTI ŞI ESTEŢI

1. ALEXANDRU MACEDONSKI

Activitatea de prozator a lui Alexandru Macedonski, coborând în timp înainte de 1880[1] şi desfăşurându-se, de-atunci, pe un interval de peste patru decenii, prezintă numeroase şi variate aspecte. Ca în întreaga figurație literară a acestui scriitor, există în opera sa descriptivă şi narativă manifestări prin care el se leagă cu trecutul şi altele care, deschizând drumuri noi şi mult cutreierate de la dânsul încoace, dau figurii sale aerul unui îndrăzneţ precursor. Prin seria bucăţilor pe care le-a întrunit în 1902, în *Cartea de aur*, sub titlul special *Năluci din vechime*, Macedonski continuă linia primului realism memorialistic, încât din acest punct de vedere numele său poate fi asociat cu al înaintaşilor Costache Negruzzi şi Nicolae Filimon. Pe de altă parte însă şi mai cu seamă în producţia lui ulterioară, ne întâmpină un scriitor modernist, o conştiinţă estetică şi intelectulală, în care impresiile se întrepătrund uneori cu idei, alteori se îmbină în configuraţii pur decorative şi în imagini artificioase, chiar atunci când ele sunt provocate de aspectele naturii vii, într-o limbă care cultivă neologismul

---

[1] Una din primele sale schiţe, *Cârjaliul*, apare în *Stindardul*, 1876, pp. 12–14.

sau recurge la formații lexicale noi, pe care gustul estetic nu le poate totdeauna ratifica. Pe liniile schițate de Macedonski, cu un succes personal variabil, în descrieri abundente sau în evocarea unor caractere excentrice, ca de pildă Stambulache din nuvela *Între cotețe* sau Nicu Dereanu din povestirea cu același titlu, până la *Thalassa,* versiunea românească a romanului scris mai întâi în limba franceză[1], a proliferat un întreg curent literar, culminând în proza lui Tudor Arghezi. Un sector întreg al artei prozatorilor români mai noi nu poate fi explicat în geneza lui dacă nu ne referim la îndrăznețele procedee stilistice ale lui Macedonski, practicate într-o operă rămasă aproape necunoscută marelui public și căreia nici critica și istoria literară nu i-au dat până acum locul pe care îl merită cu atâtea titluri.

Alexandru Macedonski a fost, în primul rând, un descriptiv. În toată opera sa de prozator nu există o singură bucată care să se susție prin singurul interes al povestirii. Chiar atunci când narează, puținele fapte alcătuiesc niște punți azvârlite peste intervalul dintre două „tablouri", încât arta sa pare de fapt aceea a unui pictor. Printre aceste tablouri, există unele construite în stil dinamic, ca de pildă descrierea Bucureștilor văzuți într-o noapte de vară, către finele veacului trecut: *„Înecat încă de întunerec, orașul își lăbărța sub deal deșirările lui de ulițí, urca spre înălțimile Pieței Teatrului, se cocoța pe Dealul Spirei, pe urcușurile Mitropoliei, și curgea, de la apus la răsărit, cu aceeași năvală uriașă. Casă cu casă, și uliță cu uliță, Bucureștii păreau că se îmbrâncesc pentru a-și face loc să intre mai iute în lumina zilei. Clădirile, cu unghiurile șterse, cu coperișurile vălmășite, luau înfățișări ciudate, și se îndreptau spre depărtări ca niște mari talazuri de beznă. Teatrul, într-o parte, și Spitalul Militar într-alta, pluteau deasupra lor ca niște mari și negre vapoare. Unul după altul, felinarele se stingeau și, apropiind nălucă de nălucă, le amesteca într-un singur morman de negură pe*

[1] *Le calvaire de feu*, 1906.

care îl culcau peste Bucureștii mistuiți din fața pământului" (Între cotețe, în ultima versiune, *Literatorul,* 1918, pp. 18–19[1]). Aci și în alte părți ale operei sale, Macedonski ne apare ca primul peisagist urban, sensibil la poezia măreață și misterioasă a întinselor aglomerări umane. Din acest punct de vedere, bucata *Între cotețe* (publicată într-o primă formă în *Stindardul țărei,* 1888, pp. 2–6), cu vastele ei perspective urbane, cu scenele de stradă și de răzmeriță populară, cu evocarea unui incendiu uriaș, alcătuiește o producție cu totul neașteptată a momentului ei literar, orientat mai degrabă, prin arta unui Barbu Delavrancea și a atâtora alți contimporani, asupra constituirii primelor peisagii rurale. Descrieri, ca aceea reprodusă mai sus, în care lucrurile, chiar cele neînsuflețite, par a fi târâte de un puternic curent de viață, sunt destul de dese în opera lui Macedonski. Totuși, alături de peisagistul dinamic, întâmpinăm pe acela static, tratând natura ca pe un motiv decorativ, preocupat, precum este, să noteze culoarea exactă, în notații ca d[e] p[ildă]: *„Dintre geamurile casei, cele care priveau spre răsărit, se sângerau. Cerul într-acolo lua foc; dintre nori, izbucneau vâltori galbene și roșii. Cei a căror înfățișare se schimbă de la o clipă la alta se tigheleau cu pembe. Dar cei care urcau către culmile cerului și se lăsau apoi în jos se subțiau până a nu mai fi decât niște ușoare rețele albe ce se încrețeau pe nemărginirile văzduhului" (Între cotețe, ibid.).* Peisagiul natural se impune și altă dată ochiului atent la contrastul colorilor, la palpitațiile luminii: *„Jos de tot, sub coastă, licărește oglinda de argint a unei bălți. Pe fața apelor ei nemișcate, o lume de frunze căzute îi întunecă, pe lângă maluri, limpeziciunea. Cerul însă, îi albăstrește partea de la mijloc, pe când mai spre luncă ea se prelungește ca un gât, și intră sub întunerecul frunzelor, sângerat de moțurile roșii ale trestiilor" (Zi de august,* 1886, forma ultimă în *Literatorul,* 1918, p. 9[2]). Din această aplecare de-a nota aparența exactă,

---

[1] În *Opere,* ed. Tudor Vianu, vol. III, p. 48 (n.ed.).

[2] *Loc. cit.,* p. 4 (n. ed.).

dintr-o depărtare contemplativă care nu exclude farmecul, a devenit Macedonski un pictor al naturilor moarte, primul pictor din această categorie al literaturii noastre. Încă din 1883, începe Macedonski să publice seria bucăților pe care le intitulează „nuvele fără oameni". Una din acestea, *Casa cu no. 10 (Literatorul*, 1883, p. 5) a devenit, prin desele ei republicări cea mai cunoscută. Casa cu no. 10 din strada Nerva Traian, vechea locuință boierească, în jurul căreia vibrează atmosfera plină de încântare a vechei Capitale, este evocată mai întâi în înfățișarea ei exterioară, cu un lirism discret care nu împăienjenește ochiul pictorului: *„...Cât de veselă era sub vechiul ei coperiș de șindrilă înnegrită, în susul ei cu un cer albastru muiat în soare ca un smalț de aceeași față peste care s-ar trece un strat subțire de aur topit! Cu două caturi, rândul de jos era întocmit din beciuri, cam umede, cam întunecoase, dar curate. Jos, nu avea decât o singură ușă de intrare, în dreapta. Foarte groasă, ea era lucrată din mai multe rânduri de scânduri de stejar, așa încât ele formau pe dinafară o serie de patrate vopsite pe margini cu albastru și în mijloc cu roșu. Acea ușă singură era o poemă a trecutului, un cântec bătrânesc, o doină mișcătoare făcută din câteva scânduri de stejar și din puțină vopsea"*. Descrierea se mută apoi între zidurile locuinței, întruchipând o pictură de interior, deopotrivă cu aceea a unui maestru nordic care s-ar fi oprit să contemple decorul oriental al vechilor noastre locuințe: *„Peschire, frumos lucrate cu borangic și cu flori de matase în fețe, atârnate în piroane, dau ocol odăilor; perdelele de la fiece fereastră sunt de tibet cu o parte albastră și cu alta conabie sau roșie, marea modă de pe la 1816 până la 1830. Iar pe măscioara lucrată în sidefuri, alături cu* Vestitorul Țărei româneșci, *se mai află pe o tăviță verde, înfățișând în poleieli și în fețe, ducerea la geamie a sultanului Mahmud, o mică ceașcă într-un zarf de argint din care iese aromaticul abur al unei cafele pe care rar o mai putem bea astăzi. Și rezemat de meșcioară, tradiționalul ciubuc de iasomie, terminat la*

partea superioară printr-o colosală imomea[1] *de chihlibar legată în aur și înconjurată cu peruzele și safire, așteaptă, aproape stins, buzele menite să-l reînsuflețească, și să împle odaia cu nori albaștri*" (în *Cartea de aur,* 1902, p. 222 urm.). Pictor al naturilor moarte, liric al lucrurilor și al scenelor mute de interior, Macedonski a creat o categorie nouă a prozei noastre descriptive. D. Anghel în *Sunt lacrymae rerum,* I.A. Bassarabescu și Tudor Arghezi în numeroase rânduri au pășit pe drumul deschis de Macedonski.

Din lunga întovărășire cu lucrurile necuvântătoare, pe care le-a observat ca un pictor și le-a simțit ca un poet, se introduce în proza lui Macedonski acel metaforism artificios care constituie una din caracteristicile de căpetenie ale întregului curent. Ovid Densusianu a observat o dată pentru Barbu Delavrancea și ar fi putut-o face și pentru alți scriitori, aplecarea de a-și căuta elementele comparațiilor și metaforelor în cercul apropiat al lumii rurale, printre obiectele sau îndeletnicirile țăranului. În acest sens, am subliniat și noi mai sus, sub condeiul lui Mihail Sadoveanu, comparația: „*sunetele cădeau la o sută de metri, ca niște vreascuri*", unde reliefarea sonorităților iernii prin asociere cu acele ale unor vreascuri uscate, menține imaginația scriitorului într-o arie puțin întinsă. Spre deosebire de un Delavrancea sau Sadoveanu, Macedonski își alege termenii săi de comparație nu numai din sfere cu totul eterogene față de aspectele pe care vrea să le sensibilizeze, dar și din aceea a unor lucruri rare sau datorite industriei omului. Natura văzută prin analogie cu lucrurile, alcătuiește unul din procedeele cele mai izbitoare ale prozei lui Macedonski. Astfel, în *Zi de august,* sunetul pe care-l scoate gândacul numit boul-bălții este asemăn at cu scârțâitul unui „*diamant pe care o mână ageră l-ar trece pe fața unui geam*". Altă dată, în același loc, ni se vorbește despre „*trandafirii de mătase rourați cu sticlă pisată*". În nuvela *Între cotețe,* printr-un efect de lumină „*geamurile de la sute de ferestre păreau plăci de topaz*". În

[1] Corect: *imamea* (n.ed.).

O noapte în Sulina (*Cartea de aur*), se face observația: „*Nu trecu însă mult și cerul lua și de acea parte înfățișarea verzuie a peruzelelor ce îmbătrânesc și mor*“. În *Masca (ibid.)* ni se vorbește despre „*Satana cu ochi electrici*“. În *Nicu Dereanu* eroul „*trăia clipe în care i se părea că stelele coboară până la dânsul, ori că, dimpotrivă, se urca el singur până la acea spuză de aur și de pietre scumpe*“. Iar în *Thalassa (Flacăra*, 1916), ni se vorbește despre „*marmura pentelică a unui gât atenian*“, despre „*miresmele leșinătoare ale verdeței și florilor strivite* (ce) *se ridicau și-l înfășurau cu o blândețe dulceagă de cloroform*“ sau despre întinderea luminoasă a mării, care părea un „*brocart cusut cu fir, și înflorit cu diamante, catifea de-a lungul căreia se deșirau perle.*“ Prin artificiozitatea imaginilor sale se introduce în proza lui Macedonski profuziunea de pietre prețioase și metale nobile, reprezentate cu aceeași abundență în literatura simboliștilor contimporani: „*talazurile de smarald și de aur ale grâului și ale rapiței*“ *(Zi de august)*, apoi în nenumărate combinații imagistice, topazul, peruzeaua, agata, jaspul, onixul, smaraldul, diamantul, rubinele, ba chiar și feldspatul, chrisocalul și aventurina.

O modalitate curioasă a metaforei lui Macedonski este aceea construită printr-un verb derivat dintr-altă parte de cuvânt. Astfel în bucata *Între cotețe* citim că cineva „*o răzni la fugă valvârtejindu-se devale*“. Adverbul metaforic uzat: „valvârtej“ este împrospătat prin trecerea lui în forma unui verb. Din categoria acelorași invenții lexicale face parte, în *Bucureștii lalelelor și al trandafirilor (Albine de aur*, postum., f.a.), notația: „*neașteptata întrandafirare a preafericitei surpări de deal*“, unde expresia nouă „întrandafirare“ concentrează și învie printr-un infinitiv o impresie vizuală. Alteori astfel de formații verbale sunt mai puțin fericite, ca d[e] p[ildă] în numeroasele exemple ce pot fi spicuite în *Thalassa*, unde imaginea unor scânteieri de lumină asemănate cu niște artificii, produce o dată metafora redată prin verb: „*ici-colo artificiau jocuri de schinteieri sticloase*“, în care „artificiau“ este desigur mai puțin fericit. Formații lexicale noi, în verbele „cavalcadà,

nămețea, spiraliza, mărgărita" apar și în acestelalte metafore ale *Thalassei*: *„valurile cavalcadau sălbatice către scopul lor necunoscut"* sau *„lumina nămețea geamurile"* sau *„strofele se spiralizau neîncetat spre înălțime"* sau *„soarele ... îmbrățișându-i chipul, i-l mărgărita cu o sudoare trandafirie"* etc. Originalul procedeu al metaforei printr-un verb derivat este însă discutabil, nu numai de la caz la caz, prin felul mai mult sau mai puțin fericit al invenției lexice, dar și în bloc, prin folo sința cu mult prea insistentă care i se dă.

Prozator estet, amator de lucruri frumoase pe care, în armonia lor decorativă, se complace a le regăsi până și în aspectele naturii, Macedonski este în același timp un scriitor intelectual, adică unul la care impresiile sensibile se asociază cu idei, ca d[e] p[ildă] atunci când vorbește despre *„norii antropomorfi"*, de *„consonantele asiatice ale comandanților"*, de *„oboseala plastică a corpului său de spartiat" etc.* Alteori intelectualizarea impresiei produce, în *Masca*, următoarea notație exagerată: *„Zgomotul nehotărât la început câștiga temei, pătrundea în odaie cu afirmările brutale ale unor sfărmări de scânduri, stridentă voce a lemnului violat în echilibrul afinității lui moleculare"* (*Cartea de aur*, p. 143). Analizele *Thalassei*, „marea epopee", cum o numea autorul cu speculațiile ei care nu se opresc nici în fața concluziilor celui mai îndrăzneț individualism, ajung adeseori, pe această cale, până la abstruzitate. Prin tendința de a-și intelectualiza impresia, pătrund în proza lui Macedonski marele număr al neologismelor lui pe care, folosindu-i exemplul, scriitorii curentului estetic și intelectualist îl vor cultiva de-aci înainte cu o deosebită fervoare.

2. ŞTEFAN PETICĂ

Proza lui Ştefan Petică, readusă de curând în actualitate prin ediţia d-lui N. Davidescu (*Opere,* 1938), nu interesează atât prin procedeele noi pe care el le-ar fi introdus în circulaţia generală, cât prin ecoul cu care răspunde iniţiativelor lui Macedonski, ca un document al realităţii curentului la un moment dat. În seria poemelor în proză care apar în *România Jună* din 1900 şi în puţine alte publicaţii din jurul aceluiaşi an, se vădeşte aceeaşi aplecare către comparaţia artificioasă, împrumutată uneori lucrurilor, ca atunci când ni se vorbeşte despre *„bolta albastră* (ce) *se întinde nesfârşită ca o imensă mantie regală aruncată din înălţimi peste clara amiază de vară" (Opere,* p. 279, cp. şi p. 252) sau despre luna care arunca *„pe întinsurile albastre ale cerului mărgăritarele surâsurilor sale"* (p. 345). Mai deseori însă termenii comparaţiilor lui Petică aparţin sferei artistice, în notaţii precum: *„turnurile oraşului se estompează nedesluşite ca într-o gravură germană medievală" (ibid.,* p. 243); *„şirurile copacilor se întind înainte în linie dreaptă; un mic Trianon, un Trianon aproape asiatic"* (p. 244); *„o notă suavă se înalţă lină ca o faţă de madonă melancolică într-un templu curios"* (p. 209), pentru a nu mai vorbi despre cântecele care îi amintesc scriitorului

melopeele arabe tărăgănate sub cerul Africei sau despre soarele care străluceşte ca într-o pânză de Veronese. Natura comparată cu arta este un procedeu mai vechi al prozei româneşti: l-am întâlnit de câteva ori în paginile lui Negruzzi sau Bălcescu. Aici, la Petică, el aparţine însă unei alte constelaţii spirituale. Artificiozitatea imaginilor lui Petică este manifestarea unei conştiinţe de estet, urmărită de senzaţii de artă, pe care îi place să le regăsească chiar în chipurile şi strălucirile naturii. Maestrul ascultat nu este aci Negruzzi sau Bălcescu, ci Macedonski. Preţiozitatea lexicală cu adjective ca „diamantine, stelate, ambrosiacă, paradiziac" etc. provine din acelaşi izvor. Tot de-acolo şi înmugurirea de poezie urbană, în evocarea Tecuciului, a cărui imagine este însă stilizată, conform nuanţei proprii a sufletului său, stăpânit de nevroza poetului modernist, ca o apariţie *„fantasmagorică, sinistră şi dezolată"*. Scurta lui carieră literară l-a împiedicat pe Ştefan Petică să dezvolte atitudinile estetismului său. Dar şi puţinele pagini pe care ni le-a lăsat pot servi ca un document dintre cele mai instructive în legătură cu un anumit curent al prozei româneşti în epoca din jurul anului 1900.

3. DIMITRIE ANGHEL

I-a fost dat lui Dimitrie Anghel să ducă mai departe atâtea din îndrăznețele inițiative ale lui Macedonski și ceea ce a rămas neîmplinit la Ștefan Petică. Până la Galaction și Arghezi, D. Anghel ne oferă sinteza cea mai rotunjită a curentului estetic și intelectualist. Sunt mulți ani de când am afirmat înrudirea temperamentului stilistic al lui Anghel cu acela al lui Macedonski.[1] Cercetarea ulterioară m-a întărit în această convingere. Deși, din punctul de vedere al istoriei literare, va fi greu să se stabilească legături personale între influentul membru al grupului sămănătorist și autorul *Cărții de aur*, afinitățile lor de structură nu sunt contestabile, încât nu este orientare a prozei lui Macedonski care să nu revină, uneori cu două și cu trei decenii mai târziu, la rafinatul stilist care, de la 1911 până la moartea sa, în 1914, a publicat mai multe volume de scrieri în proză, reunite parțial în volumul postum din 1924. Regăsim aci evocarea patriarhalelor figuri de altădată, ca în *Nălucile din vechime* ale lui Macedonski, aplecarea asupra interioarelor și naturii moarte, cu descrierea „*dulcilor*

[1] În articolul scris la moartea lui Macedonski, în *Sburătorul* din 1920, republicat în *Studii și portrete literare*, *Ramuri*, 1939.

*intimităţi (*ce*) se desprind dintr-o gospodărie veche"*, în care lucrurile stau nemişcate şi vremea trece peste ele, nimic nu le schimbă, soarele poate pătrunde ici-colo *„şi le mai păleşte faţa cu sărutările lui fierbinţi, o mărgea poate dintr-o perină se desprinde, o fotografie dintr-o ramă se acopere de-o uşoară negură" (Proză*, p.3). După norma internă a curentului, natura este văzută şi aci prin analogie cu lucrurile, astfel că scriitorului i se poate părea odată că *„în rama ferestrelor, cerul se decolora peste arborii mari"* (p. 7), aşa cum s-ar putea întâmpla cu o bucată de stofă sau de pânză. Imaginea artificioasă a estetului devalorizează natura, elimină patosul ei tradiţional, încât luna însăşi poate apărea ca *„o podoabă animată, aşa, într-o doară, de cineva fără gust şi fără simţământ artistic. – Se vedea cât de colo,* continuă estetul sceptic, *că-şi dădea seama că ieşise din convenţionalul lucrurilor existente şi indignată parcă la fapta mea nebună, îşi trase un nor peste faţă şi se acoperi, şi aşa – întunecat, peisajul rămase şi mai straniu"(Un vis simbolic*[1], pp. 9–10). Nu lipsesc din recuzita estetismului nici pietrele şi alte materiale preţioase, „smaraldul şi chihlimbarul" cu care sunt asemănate frunzele primăverii şi ale toamnei, apoi „safirele" limpezi ale ochilor, strugurii ca nişte boabe de „rubin" ş.a. Dacă adăugăm obsesiunea sentimentelor stranii, care trecuse ca o undă şi prin sufletul lui Petică, obţinem în figura literară a lui D. Anghel o imagine dintre cele mai asemănătoare chipului lui Al. Macedonski. Ceea ce continuă să-i despartă este, la Anghel, puţinătatea înzestrării sale vizuale. Imaginile lui Anghel, destul de rare, sunt mai degrabă schematice, atunci când i se pare a recunoaşte în ochii compozitorului Verdi, zărit odată la Roma, *„două puncte negre neclintite, ca două note pline ce i-ar fi adormit în ochi"* (p. 39), sau în ochelarii fostului său profesor de limba germană, d-l Hube, *„două nule, ce i s-ar fi urcat din catalog pe nas"* (p. 79). „Poetul florilor" sacrifică şi în

[1] Sub titlul *Oglinda fermecată*, în volumul la fel intitulat, apărut în *Flacăra*, 1911.

proza sa vechiului cult, dar pana sa se mulţumeşte să noteze *„florile albe și galbene ale salcâmilor, petele viorii de umbră, lumea multicoloră de tufare"* (p. 57). Nimic asemănător deci cu exuberanţa coloristică a lui Macedonski, cu plăcerea sa nesecată de a reţine tonurile şi valorile.

Caracterizările lui Anghel aparţin rareori datelor sensibile. Ele sunt susţinute de obicei prin mijloace intelectuale, prin asociaţii din domeniul ştiinţelor, al istoriei, al politicii, pentru care echivalenţele în limbă sunt totdeauna neologistice. Anghel este, după Macedonski, primul scriitor care a îndrăznit să întrebuinţeze limba unui român instruit din ziua de azi, trecut prin şcoli şi prin lecturi variate, cunoscând o limbă străină, gândind cu noţiunile abstracte ale culturii lui. Talentul cu care el a întrebuinţat neologismul, proscris de poetica tradiţională, conferă cazului său literar însemnătatea unei pietre de hotar în dezvoltarea stilistică a prozei mai noi. Căci Macedonski, prin asociaţiile sale intelectuale şi prin neologismele care le exprimă, întrece uneori măsura bunului-gust. Astfel, reluând exemplul înfăţişat mai sus, când, pentru a ne descrie zgomotele produse de sfărâmarea unei uşi, autorul *Cărţii de aur* ne vorbeşte despre *„stridenta voce a lemnului violat în afinităţile lui moleculare"*, simţim hotărât că este prea mult. Nu este nevoie de atâta ştiinţă pentru a auzi cum se sfărâmă o uşă. Intelectualizarea impresiei atinge aci pedanteria. Cât despre expresia „norii antropomorfi", amintită de asemeni, nu putem admite că este mai fericită. Căci dacă Macedonski vrea să ne spună că norii aveau forme omeneşti, expresia „antropomorfi" nu era de loc potrivită. Limbajul filozofilor aminteşte uneori despre credinţe sau concepţii antropomorfice, adică despre acelea care atribuie naturii sau divinităţii intenţii sau o personalitate deopotrivă cu a omului. Niciodată adjectivul „antropomorfic" nu este legat, în întrebuinţarea care i se dă cuvântului, de reprezentarea unui lucru particular şi concret. Dacă Macedonski foloseşte totuşi expresia şi în astfel de conexiuni, el o face prin nesocotirea nuanţelor celor mai evidente ale sentimentului lingvistic. Niciodată Anghel

nu cade în astfel de erori. Manevrarea neologismului este la el mult mai sigură şi mai firească. Intelectualismul lui nu ia niciodată forma supărătoare a pedanteriei.

Anghel recurge la cuvinte neologistice, în anumite împrejurări precise, a căror delimitare poate alcătui ca un început al unei estetice consacrate acestei categorii lexicale. Mai întâi, atunci când doreşte să înfăţişeze idei de provenienţă savantă pentru care vechiul fond al limbii nu poate oferi echivalenţele juste. Iată, de pildă, începutul bucăţii *Arca lui Noe: „Trăind în turbure vremi*[1] *şi neştiind ce poate să aducă ziua de mâine, cum nu ştia Noe înainte de a fi înştiinţat printr-o misivă divină, am privit cu bunăvoinţă pe toţi cei ce mă înconjoară, crezându-i pe toţi de esenţă eternă, ca unii ce erau făptura lui Dumnezeu. Toţi semenii mei, după scripturile învăţate, înfăţişau însăşi făptura şi prototipul supremului creator, reflexul magicei lui oglinzi, gemenii uniformi ai aceluiaşi tipar, creatorul însă, în naivitatea lui primitivă, nu putea şti nici bănui de teoriile viitoare, de adaptările ce fiecare dintre jucăriile fantaziei lui uriaşe, măturate cu un gest plictisit de pe masa lui se sculptor în infinit, trebuiau să le îndure într-un mod fatal" (Proză,* p.67). Multe din expresiile pe care cititorul le va fi subliniat în această mostră stilistică, „esenţa eternă, prototipul supremului creator, reflexul magicei lui oglinzi, gemenii uniformi ai aceluiaşi tipar", ne introduc într-o lume de reprezentări mistic-platonice, în care raportul dintre creator şi creatură este acela al unui prototip cu reflexele sale. Vorbind despre lucruri atât de înalte, scriitorul se apropie de ele din mai multe perspective, le aproximează din unghiuri deosebite, încât alături de vocabularul împrumutat misticei platonice, el găseşte şi pe acela neaoş, transmis prin învăţătura tradiţională a credinţei strămoşeşti, „scripturile învăţate",

---

[1] Inversiunea poetică (adjectivul înaintea substantivului), des întrebuinţată de Anghel în scrierile pe care le analizăm aci, impresionează ca un efect de manierism poetic, prin care prozatorul continuă să sacrifice pe altarul formelor lirice ale exprimării.

potrivit cărora urma să se vorbească despre „semenii noştri", despre „Dumnezeu", despre „făptura" lui. Scriitorul pare a nu fi un relativist şi un sceptic, şi conştiinţa lui găseşte, pentru a se exprima, mijloace de un mare interes artistic, atunci când stilizează pasagiul citat prin două serii de termeni, derivaţi din două obârşii felurite, dintr-una savantă şi mai nouă şi dintr-alta populară şi tradiţională. Şi pentru a nu mai lăsa nicio îndoială în această privinţă, sfârşitul pasagiului adaugă a treia aproximare a realităţii supre-me, vorbind despre „teoriile" mai noi cu privire la ea, „adaptările" invocate de biologia modernă pentru a-şi explica mulţimea şi varietatea formelor vieţii. Cine încearcă atâtea ipoteze, nu aderă cu adâncimile lui la niciuna din ele, încât eliminând solemnităţile credinţei, poate înfăţişa totul drept „jucăriile unei fantazii uriaşe", ceea ce legitimează expresia neologistică finală, jurnalistică şi trivială; creaturile trebuiau să ajungă la adaptări variate, „într-un mod fatal". Abia acum ni se lămureşte întreaga semnificaţie stilistică a pasagiului considerat în întregimea lui. Pendularea între registre stilistice deosebite este atitudinea unui sceptic care încearcă să se salveze prin umor din melancoliile care îl bântuie. O atitudine care explică îndeajuns expresia din primele rânduri ale pasagiului: „misiva divină" care alcătuieşte desigur un mod glumeţ de a vorbi. Întreaga bucată, evocând soarta variată a creaturilor şi, printre ele, a sărmanului poet, este menţinută într-o atmosferă de umor subliniat de melancolie.

Dar cu aceasta atingem principala funcţiune a stilului neologistic în proza lui D. Anghel. Manevrarea neologismului este pentru Anghel un mijloc al umorului său. Iată, în continuarea bucăţii *Arca lui Noe*, prelucrarea umoristică a vechiului motiv biblic: *„Şi astfel, Noe, întâiul armator al vremurilor, primi comanda unui titanic* steamer *ce avea să înfrunte surplusul imenselor rezervorii de lichiduri neîntrebuinţate pe care le deţinea cel înalt şi cu care se hotărâse să duşeze patruzeci de zile şi patruzeci de nopţi biata omenire"*. Prezentarea lui Noe ca un „armator", a corabiei lui ca un „titanic *steamer*", a potopului ca un „duş", asociind arhaicul cu modernul, miticul

cu realul, sublimul cu trivialul, creează sistemul de contraste care alcătuieşte baza psihologică a surâsului impus în cele din urmă cititorului. Iată şi evocarea animalelor îmbarcate de Noe în corabia lui: „*Ce era,* se întreabă scriitorul, *această quintesenţă de bestii, purtând marca aceluiaşi concesionar, spre care ţel mergea internaţionala aceasta ce nu putea fi pusă la acelaşi diapazon, ce era acest tamazlâc de ginte eteroclite, dinte şi corn, copită şi unghie, gură şi ventuză, gheară şi periferii catifelate, glas şi răget, instinct şi inteligenţă, candoare şi brutalitate...?*" Procedeul semnalat mai sus se repetă şi aci. Noe este un „concesionar"; adunarea animalelor o „internaţională" şi, pentru a da mai mult relief neologismului savant, asocierea lui cu un cuvânt din fondul mai vechi al turcismelor limbii produce îmbinarea contrastantă şi înveselitoare prin sine însăşi: „un tamazlâc de ginte eteroclite". Altădată, ni se vorbeşte despre un doctor care nu era văzut decât într-o trăsură, trasă de doi cai bătrâni şi condusă de un vizitiu din altă vreme, un grup vetust şi melancolic al micului oraş de provincie. „*Era deci un doctor plus toate derivatele lui*", ne spune scriitorul. Existenţa lor nu putea fi concepută decât ca o „*pluralitate*". „Derivate", „pluralitate" alcătuiesc un mod pretenţios de a vorbi, pe care scriitorul îl voieşte pentru a sublinia mai energic modestia tristă a aparenţei evocate prin el. În Grădina Plantelor din Paris, scriitorul vede „*împrejurul unui lac minuscul, ca o piscină, ibişi cu piciorul de mărgean, cuprinşi de un etern narcisism... cocori degeneraţi şi fumurii... şi într-un bazin în care ai spune că şi-au spălat copacii chlorofilul, câţiva crocodili beţi ca nişte lazaroni*" (*op. cit.*, p. 113). Aluzia mitologică, preciziunea ştiinţifică sunt manifestările unei atitudini savante şi lucide care se înveseleşte pe propria-i socoteală în faţa naturii odihnind în inconştienţă primitivă.

O altă valoare a neologismului, aşa cum îl întrebuinţează Anghel, provine din facultatea lui de a varia expresia aceluiaşi lucru, ca unele care pot proveni din izvoarele cele mai deosebite ale culturii. Iată, în această privinţă, interesantul pasagiu

din bucata *În Grădina Plantelor: „În straturi, toate florile primăverei. Pajiştile verzi, ca nişte covoare bine îngrijite, mărginesc drumurile la soare, mai încolo norodul florilor străine, un babel de neamuri şi de culori, o enciclopedie de nume bizare, un ţintirim plin de epitafe medicinale, o internaţională de miresme."* Tabloul este construit în discretă amplificare retorică şi pentru a obţine variaţia în expresia aceleiaşi noţiuni colective: „norod", scriitorul se adresează legendei, ştiinţei şi politicii, în tezaurul lexical al cărora găseşte pe rând, „babel, enciclopedie, epitafe medicinale, internaţională". O vorbire cu preocupări de purism n-ar fi dat atâtea echivalenţe, cu asociaţii secundare atât de felurite. Graiul neologistic face mai bine acest serviciu, corectând impresia de monotonie a repetiţiei, prin percepţia unei varietăţi caleidoscopale. În sfârşit, neologismul face uneori posibilă exprimarea sentimentelor de indignare. Iată, în bucata *Agora modernă,* descrierea şoaptelor veninoase, strecurate de boemii cafenelei literare în urechea emulului mai bătrân: *„la semnalul dat de marele lor maestru, îşi destupă micele lor istorioare, captatele lor zvonuri, fermentatele lor ştiri, ignobilele lor cancanuri, ca să le verse în confidenţialul suflet al marelui preot ce face artă cu ele" (op. cit.,* p. 32). Înlocuiţi în „fermentatele, ignobilele ştiri" adjectivul neologistic printr-unul neaoş, lucrurile ar fi fost mai greu de spus fără sugerarea impresiei de dezgust, pe care scriitorul delicat o evită. „Confidenţialul suflet" este apoi o formulă a ironiei care strecoară, sub expresia amabilă, intenţia usturătoare. Nimeni, în aceeaşi măsură cu Anghel, n-a scos din folosinţa neologismului mai multe valori ale fineţei stilistice. Însemnătatea contribuţiei lui literare trebuie căutată în această direcţie.

4. GALA GALACTION

Publicul literar a intuit de la început în autorul volumului *Bisericuța din răzoare*, 1914, un reprezentant al curentului modernist. Dacă, prin referință la tematica sa, au putut fi puse în lumină numeroase elemente tradiționaliste, împrejurarea nu trebuie să ne ascundă adevărul că, din punctul de vedere al procedeelor artistice, literatura lui Gala Galaction se situează pe linia care coboară din Alexandru Macedonski. Afinitatea lui cu întemeietorul curentului, cu Anghel, cu Arghezi, nu provine numai din întinsa folosință pe care el o dă neologismului, o deprindere care a deschis porțile scrisului literar chiar unora din expresiile compromise în întrebuințarea jurnalistică a limbii, dar mai cu seamă prin tot ceea ce un astfel de grai dovedește ca atitudine în creație. Scriitorul care folosește neologismul, în aceeași largă măsură ca Gala Galaction, dovedește că își sprijină impresiile prin elementele culturii lui și că, în receptarea imaginii lumii, a trecut dincolo de naivitatea impresiei, în sfera reflecției. Stilul neologistic este un stil intelectual. Observația poate fi făcută mai întâi în legătură cu acele pagini pe care, reluând o expresie a lui Barrès, le-am putea numi „ideologii pasionate", pagini în care, pornind de la o impresie particulară, scriitorul se lasă în stăpânirea unei efuzii lirice,

pătrunsă de numeroase valori ale gândirii. Iată, de pildă, în bucata *Trandafirii*, amintirea momentului în care, o dată cu buchetul de roze primit din mâinile unei colege, băiatul de altădată dobândeşte, în miresmele lui, revelaţia turburătoare a iubirii: *„Acest dar, primit la doisprezece ani, deschidea în conştiinţa mea, cu insinuarea fină şi aproape imaterială a miresmelor de trandafiri, cărarea deosebirii dintre bine şi rău, dintre dorit şi nepermis, dintre veghe sănătoasă şi reverie culpabilă, dintre bărbătesc şi feminin" (Bisericuţa din răzoare,* p. 27). Scriitorul nu se restrânge la impresie. El coboară în adâncimea ei, până la stratul semnificaţiilor ei generale. În senzitiv se trezeşte moralistul, teologul, şi inima simţitoare a băiatului de altădată ni se dovedeşte a fi devenit conştiinţa încărcată de gânduri a scriitorului intelectual de astăzi. În intelectualizarea impresiei sale, scriitorul se foloseşte de numeroşi termeni neologistici, pe care el îi asociază de altfel cu alţii împrumutaţi vorbirii pure. Şi aci întâmpinăm caracteristica cea mai izbitoare a stilului lui Gala Galaction. Căci nu numai larga folosinţă a neologismului, ci alternarea acestora cu expresii culese din fondul mai vechi şi permanent al limbii, întregeşte aspectul propriu al stilului de care ne ocupăm. Cuplurile contrastante: „imaterial-miresme, dorit-nepermis, veghe sănătoasă-reverie culpabilă, bărbătesc-feminin", alcătuiesc tensiunea proprie stilului lui Galaction. În aceste asociaţii, care dau scrisului său nu ştiu ce mişcare dramatică, neologismul, prin faptul alăturării lui de cuvinte culese din alte sectoare ale limbii, învie şi capătă virtuţi expresive, necunoscute întrebuinţării lui în alte contexte. Cine ar dori să refacă procesul stilului neologistic al lui Gala Galaction, început acum vreun sfert de veac de doi critici literari[1], trebuie să ţie seama, cu ocazia fiecărui neologism în parte, de locul lui în context, de vecinătăţile lui. Poate că, în felul acesta, multe din expresiile izbitoare, câtă vreme le-am considera separat, ar dobândi noi şi necunoscute justificări.

---

[1] D-nii E. Lovinescu şi D. Caracostea, în *Flacăra*, august-septembrie 1915.

Când comentarul liric şi intelectual al autorului nu mai constituie un gen literar pe seama sa, ci este introdus în povestire şi sprijină expunerea împrejurărilor concrete, neologismele îl însoțesc de asemeni. Iată momentul în care tânărul magistrat din nuvela *În drumul spre păcat* cunoaşte în bărbatul Clarei pe omul care trebuia să joace un rol de seamă în destinul său: *„Un om înalt şi subțiratic, îmbrăcat într-o haină cenuşie şi cu o față de Crist bolnav, mi-a întins mâinile cu discretă amabilitate. Dintr-o dată, am ştiut cu cine am de-a face. Sunt suflete a căror tainică substanță este omogenă – fie ele bune ori perverse – şi cunoaşterea lor o sorbi cu ochii, fără greş, de la prima întâlnire. Sunt alte suflete, însă, a căror taină e complexă şi fugară"* (*Bisericuța din răzoare*, p. 66). Într-un asemenea context, „discretă amabilitate" este un mod de a vorbi care interpretează realistic aparența omului înalt şi subțiratic, cu figura lui de Crist bolnav. Fără această precizare, figura judecătorului, bărbatul Clarei, ar fi rămas prea depărtată de noi, prea hieratică. Prin interpretarea gestului său, în stilul conversațiilor uzuale, figura aceasta este coborâtă între noi, redusă la o măsură oarecum comună. Expresia neologistică lucrează aci ca un mijloc al caracterizării realiste. Cât despre formula privitoare la „sufletele a căror tainică substanță e omogenă" sau la acele „a căror taină e complexă şi fugară" ele sunt modurile de exprimare ale unui moralist, tinzând către concizie lapidară. Făurite în lucrările abstracte ale ştiinței şi filozofiei, neologismele au adeseori preciziuni ale înțelesului, de care moralistul lapidar nu se poate lipsi. Cu această funcțiune au intrat, în proza lui Gala Galaction, o mare parte din neologismele ei.

Scriitor intelectual, imaginile lui Galaction sunt rareori împrumutate experienței naive a simțurilor. Comparațiile sale aleg termeni îndepărtați, din experiența lucrurilor. Este vorba, de pildă, de chipul femeii care nu se dezlipeşte nicio clipă de conştiința obsedată a îndrăgostitului: *„În toate călătoriile extraordinare, la care fantazia mea aprinsă o asocie* (notează povestitorul), *Clara participa, cum s-ar zice, numai în efigie,*

ca un suveran pe o monedă înnodată în batista unui aventurier" (op. cit., p. 72). În *Gloria Constantini*, bunele hotărâri ale soldatului Constantin Fierăscu sunt dezorganizate de întâlnirea cu locotenentul Muşat, fostul camarad de teatru devenit acum şeful lui prea indulgent: *„Nefericita-i întâlnire cu Muşat* (ni se spune) *...echivala cu o bruscă decapturare de vapori, pentru cilindrul unei locomotive în mers" (op. cit.*, p. 109). Iată şi pe Popa Tonea, eroul nuvelei *De la noi la Cladova*, trecând Dunărea vijelioasă pentru a regăsi pe Borivoje cea îndrăgită în luptă cu conştiinţa-i neînvinsă: *„Cugetul lui Popa Tonea, care suspenda dureros şi nehotărât deasupra Dunărei, ca şi cum ar fi voit să-i înţeleagă gândul, se ridică în luminoasă şi nobilă columnă" (op. cit.*, p. 183). Chiar în zugrăvirea naturii, imaginile lui Galaction caută analogii intelectuale. În *De la noi la Cladova*, un întuneric adânc pune stăpânire pe faţa pământului: *„Întunerec nepătruns stăpânea pretutindeni şi rostogolea, ca în aceeaşi taină minerală, şi cerul şi pământul" (op. cit.*, p. 168). „Taina minerală" nu este o reprezentare a fantaziei, ci o idee emotivă a cugetării. Pe-alocuri, scriitorul înzestrat cu un viu sentiment al naturii izbuteşte notarea justă a unei senzaţii, în comparaţii care se menţin pe terenul simţurilor. În povestirea *În pădurea Cotoşmanei* un foc de armă răscoleşte toate ecourile pădurii. *„Pădurea se dădu peste cap şi clocoti ca un ulcior care plesneşte în foc" (Clopotele din Mânăstirea Neamţu*, 1916, p. 62). Totuşi, scriitorul rămâne rareori pe acest teren, încât chiar în descrierile mai largi de natură, cum este aceea pe care o împrumutăm bucăţii *Sub nouri*, asociaţia intelectuală reintră în drepturile ei: *Eram între nouri şi pământ, şi de jur împrejur, pe variaţia infinită a imensei perspective, se risipeau umbrele nourilor şi strălucirea soarelui. Numai într-o parte, o culme, cu nume neştiut, intra de-a dreptul în nouri şi făcea un fel de ţâţână uriaşă a acestui dublu pergament, scris deasupra cu nourii cerului şi dedesupt cu revărsarea munţilor" (op. cit.*, p. 143). Vasta perspectivă panoramică asemănată cu un pergament scris cu

nouri şi stânci este o imagine care se încadrează de minune în artificiozitatea generală a curentului.

Poate nu este figură poetică cultivată cu mai multă stăruinţă de stilul lui Galaction ca „alegoria", adică aceea care sensibilizează o idee printr-o imagine. Alegoriile sunt figurile de stil mai mult întrebuinţate de retorica creştină şi, desigur că formaţiei sale de teolog i se datoreşte în opera lui Galaction lunga lui înlănţuire, din care spicuim numai în *Bisericuţa din răzoare:* „cisterna trecutului", „cerul de cărbune al nelegiuirii" „tiriziile descumpănite ale conştiinţei", „acele persuasiuni", „cheia milostivirilor cereşti", „păşunile cucerniciei", „roua îndurărilor", „plugul spintecător al păcatului", „holda nelegiuirii", „focul amarelor căinţe", „secera pocăinţei", „miriştea patimei", „lepra iubirii stricăcioase", „iarna cugetelor rele", „telegarii închipuirii", „vadurile sângelui", „cununa biruinţei" etc., etc. Marei mulţimi a figurilor din această categorie i se datoreşte una din caracteristicile mai izbitoare ale prozei lui Galaction, prin care, independent de variaţia temelor ei, circulă accentul retoricei edificatoare a bisericii.

Scriitor cu multe mijloace intelectuale, Gala Galaction este în acelaşi timp un analist al pasiunilor intense. Toate mişcările sufleteşti pe care le notează pana sa sunt cuprinse în momentul dezlănţuirii lor maxime. Ceea ce el reţine sunt totdeauna stările de vehemenţă internă. De aceea, printre mijloacele stilizării artistice, acela pe care Galaction îl foloseşte cu precădere este „potenţarea". Împrejurarea poate fi urmărită în observarea adjectivelor sale, culese de obicei din registrul lor paroxistic. Iată însemnarea despre impresiile cu care se leagă pentru scriitor parfumatele efluvii ale trandafirilor: *„Ani de-a rândul nevinovaţii şi suavii trandafiri mi-au fost inamici, m-au prigonit, m-au torturat, ca un semn sinistru, ca o amintire remuşcătoare".* Epitetul „sinistru" asociat cu parfumul rozelor alcătuieşte o asociaţie dintre cele mai caracteristice pentru stilul paroxistic al lui Gala Galaction. Altădată, în *Copca rădvanului, „vioara începea să sune o poveste dureroasă şi de necrezut".* Altădată ni se vorbeşte despre o

„soartă năprasnică şi de necrezut", despre „iadul voluptăților neiertate", despre „scormonitoarele rugăciuni ale cuminecării", despre „înfruntatele şi zguduitoarele frumuseți din iunie", despre predica unui pastor „strălucită şi constrângătoare", despre „părul inextricabil împletit", despre „combinările istovitoare" ale închipuirii unui personagiu, despre „chinuitoarea preciziune", despre „cetele sordide" şi despre alte multe lucruri „false, sterpe, monstruoase, vehemente, nefaste" etc. Adjectivul nu este nicidecum economisit în proza lui Gala Galaction. Nu există un alt scriitor care să-l fi folosit cu mai multă înclinare şi niciun altul care să-l fi cules cu mai multă preferință din sectorul nuanțelor intense. O violentă creştere a reliefurilor expresiei, un anumit baroc al stilului, este trăsătura care completează fizionomia prozei lui Galaction.

5. TUDOR ARGHEZI

Pentru conştiinţa literară a epocei pe care o străbatem, proza lui Tudor Arghezi ocupă, fără îndoială, un loc privilegiat. Situaţia pe care o deţinea, în generaţia anterioară, Alexandru Odobescu, o însumează acum Arghezi. Întocmai ca autorul lui *Pseudokinegheticos*, Tudor Arghezi trece astăzi, dacă nu în ochii marelui public, cel puţin în aceia ai cunoscătorilor şi pentru cea mai mare parte a criticii literare, drept cel mai de seamă artist contimporan al cuvântului, drept acela care a dus procedeele artistice ale prozei româneşti la un nivel niciodată atins în trecut. Obiecţiile pe care le-a stârnit în unele cercuri s-au adresat rareori artistului. Au putut fi atacate atitudinile sau temele scriitorului, nu mijloacele sale de artă. Dacă uneori a displăcut ce scrie Arghezi, rareori a fost contestat chipul *cum* scrie. Şi, de fapt, chiar în dezvoltarea motivelor celor mai riscate, pe care i le impun mizantropia, revolta sau rara sa facultate de a dispreţui, nişte atitudini care se învecinează de altfel, după cum este drept să observăm, cu gingăşia şi cu umorul, Arghezi rămâne un artist prodigios, al cărui scris posedă mari însuşiri de forţă şi preciziune, stăpân pe o imaginaţie ingenioasă, un meşter suveran al limbii, adusă să vibreze sub pana sa, cu accente necunoscute până la dânsul.

Rareori a existat un scriitor la care actul artistic al scrisului să fi sugerat mai puternic impresia libertății creatoare. Foarte deseori regulile sintaxei, ordinea topică a cuvintelor, înțelesul propriu al cuvintelor sunt deopotrivă călcate, fără ca scrisul lui Arghezi să trezească sentimentul unei limbi false. S-ar spune că scriitorul își creează singur dificultăți, pe care se complace să le rezolve cu ușurința și siguranța unui artist de o neobicinuită abilitate. Virtuozitatea stilistică este însușirea care uimește necontenit pe cititorii prozei lui Tudor Arghezi. Artistul pare că se joacă, ori de câte ori renunțând la regulile obștești ale întrebuințării limbii, el le substituie altele noi, neașteptate, uimitoare. Limba devine plastică în mâinile sale și plăcerea pe care o resimțim față de succesul unui astfel de exercițiu riscat face parte din ordinea satisfacțiilor pe care ni le procură jocul și virtuozitatea. Scriitorului i-a plăcut adeseori să se înfățișeze pe sine însuși ca un meșter abil al cuvântului, un artizan care nu vrea să-și atribuie alte merite decât acele ale îndemânării și hărniciei meșteșugărești. În bucata *Slovele*, el pune în gura copilului său cuvinte pe care le adresează de fapt singur: „*Tare-mi place în odaia ta, în care stai și-ți cheltuiești luminile ochilor la lumina lămpii. Ce faci tu? Când mă culc și când mă scol, tu ții o surcea neagră în mână și o duci pe o hârtie albă. E tot ce-i mai negru în casa noastră, și tot ce-i mai alb. Mă uit cum iei în ciocul condeiului o picătură de cerneală și cum mergi cu ea o bucată de vreme, pe foaia de hârtie. Slove faci? Așa mi-ai spus. De ce-i fi făcând slove? Și pentru cine le faci? Mai ai tu o fetiță pe care nu o știu, un băiat? Nu-i adevărat. Tu faci slove pentru tine, fiindcă ești cu toate mustățile tale și cu toată vocea ta groasă, un copil bătrân. Tu nu ești serios*" (*Ce-ai cu mine, vântule?*, 1937, p. 88). S-ar putea spune că, o dată cu Tudor Arghezi, pătrunde sau revine în literatura noastră conștiința artistului meșteșugar, „*poeta faber*", a cărui figură un alt meșter al cuvântului, Paul Valéry, a propus-o contimporanilor și conaționalilor săi.

Dar cu toată impresia de noutate pe care ne-o sugerează scrisul lui Arghezi, el nu alcătuiește o apariție meteorică a

literaturii noastre. Câțiva scriitori s-au silit înaintea lui într-o direcție pe care îi era dat lui s-o perfecționeze. Un Macedonski, un Anghel se găsesc la începuturile liniei pe care o continuă Arghezi. Ne aflăm aci în fața unei serii istorice pe care nici critica, nici istoriografia literară nu știu s-o fi remarcat, dar a cărei degajare este cu totul necesară, nu numai pentru a completa rețeaua de filiații care alcătuiește tabloul momentului nostru literar, dar și pentru a ne explica apariția fenomenului arghezian. Uimirea cu care a fost uneori primită proza lui Arghezi a fost provocată de prezența unor procedee, nu atât inedite, cât mai ales perfecționate sau izbutite într-o măsură superioară înaintașilor. Multe din mijloacele rămase rudimentare sau stângace la Macedonski se valorifică abia acum în întregime. Poate numai în direcția libertăților sintactice, inițiativele lui Arghezi ne apar mai puțin pregătite. Altfel, folosința neologismului savant și intelectualizarea impresiilor, care îi reușiseră atât de bine și lui Anghel, artificiozitatea imaginilor, pictura naturilor moarte, miniaturismul, deprinderea de a crea cuvinte noi, sunt tot atâtea laturi ale tehnicei artistice prin care Tudor Arghezi se încadrează temeinic în curentul intelectualiștilor și esteților care au schimbat fizionomia prozei românești în ultimele decenii.

Imaginația lui Arghezi se mișcă pe un întins registru, de la libera asociație vizionară până la notația exactă și minuțioasă a lucrurilor percepute prin simțuri. Uneori, aspectul văzut sau auzit nu-l constrânge. Fantazia entuziastă a artistului adună în jurul lui asociații neașteptate, evocate din domeniile cele mai eterogene. Iată cântecul lăutarului Mitică, figură impură a închisorii: *„Mătăsuri moi se deapănă dintr-însa, furtuni de stele se iscă, dansuri de fluturi și icoane cerești se învârtesc în jurul magului, care le farmecă și le stăpânește" (Poarta neagră*, f.a.[1], p. 178). Alteori, preaplinul acestei fantazii vizionare se grefează pe aspecte observate cu exactitate miniaturistică. De mai multe ori a fost descrisă, cu astfel de mijloace, acea

[1] Volum apărut în 1930 (n. ed.).

lume gingașă a insectelor, a căror structură minusculă și foarte diferențiată oferă estetului prilejul să considere aspectele vieții ca pe niște lucruri ale artei: *„Insectele zboară și ies, orișicum, din întunericul care le fabrică și le dă drumul ca unor imense valuri de sămânță de mister. Din tiparele lor până în lampa mea arzătoare, în a căreia dogoare aripile impalpabile, de pulbere dantelată diafană, se topesc în scrumuri de aur, ele s-au țesut din cele mai fine și mai provizorii materiale din câte a descoperit natura și fiecare e lucrată ca o bijuterie de geniu. Smalțului verzui și transparent, catifelei cărămizii, pieilor ce le alcătuiesc, unse cu lacul capricios al pensulei aeriene, artistul din întuneric le-a adaus câte un corset de mătase, câteva fire nervoase ale picioarelor și elitrelor și în toate aceste compoziții microscopice a pus esența și mai ușoară și mai tainică, a unui suflet de sine stătător, care le îngăduie să se înalțe, să se miște, să se poarte dintr-un loc într-altul, să-și aleagă flacăra ce le va mistui“ (op. cit.,* pp. 239–240). Stilizarea artificioasă și miniaturistică ajunge uneori la preciziuni geometrice. Iată în aceeași bucată din *Poarta neagră* evocarea unor fluturi: *„Trei fluturi de aceeași mărime, tăiați cu foarfeca după un patron identic într-un atlas de o culoare necunoscută, stau ca trei triunghiuri echilaterale pe păretele meu. Capul lor e o minune. În puful palid mărunt și bogat ce-l acoperă, sticlește ca două rubine, focul sumbru, cu amintiri de metal, al ochilor desinați în orbita lor auriferă cu preciziunea și amănunțimea florilor de câmp. Cei trei fluturi stau ca niște echere. Câte trei dungi brune și în zigzag le acoperă transversal aripile, largi la bază, iar stofa lor poartă în țesutul ei linii de relief imperceptibil, sute de raze geometrice întâlnite în punctul ascuțit ce ascunde capul, ca un vârf“ (op. cit.,* p. 240). Termeni proprii, comparații și metafore sunt împrumutate, deopotrivă, în această descriere, vocabularului geometric. Artistul vorbește despre triunghiuri echilaterale și echere, despre dungi care acoperă transversal aripile, despre linii de relief etc., amănunțind aparența vie, așa cum

un matematician ar analiza o figură geometrică. Evocarea ar ajunge la schematism, dacă asemănarea ochilor cu florile de câmp n-ar reintroduce în ansamblu accentul naturii şi al vieţii. S-ar putea spune că insectele şi fluturii alcătuiesc motive adaptate în special tratării miniaturistice şi artificioase. Dar s-ar putea răspunde că o astfel de atitudine stilistică cheamă în special motivul insectelor şi al fluturilor. Procedeul este de altfel mult mai general în proza lui Arghezi. Când nu întâmpinăm zugrăvirea vieţii, care face din Arghezi cel mai de seamă pictor animalier al literaturii noastre, avem de-a face cu descrierea lucrurilor, întreprinsă cu exactitate tehnică: *„Ca şi ciorile, deţinuţii se pregătesc de noapte, încercându-şi ferestrele, prin ciurciuveaua cărora înfige vântul săbii. Geamurile joacă-n ramă. Multe din ele sunt improvizate din bucăţi de sticlă, spânzurate unele de altele prin câte un cârlig de tinichea, strecurat ca un S între cioburi" (Poarta neagră,* p. 51). Rareori însă Arghezi se mărgineşte la astfel de preciziuni uscate. În pictura interioarelor, alt capitol de seamă al artei descriptive a lui Arghezi, fantazia vizionară reapare, reliefând de pildă o trăsătură lugubră în imaginea unei camere părăsite, în care patul *„cu aşternuturile răsturnate se târăşte în odaia mare, pe cearşafuri până la uşi, ca un catafalc alb, din care s-a sculat un mort şi a plecat. El poate că bâjbăie prin pădure. Într-o cană de cristal stăruiesc măceşii uscaţi ai unui buchet" (Ce-ai cu mine, vântule?,* 1937, p. 33). Şi în aceeaşi bucată, poezia misterioasă a lucrurilor se spiritualizează într-o atmosferă de o rară forţă poetică, amintind atmosfera intimistă din *Casa cu no. 10* a lui Macedonski, a cărei replică perfecţionată poate fi oarecum surprinsă aci, după mai bine de o jumătate de veac. *„În odăi, pulberea electrică a singurătăţii se urzeşte punct în punct cu praful umbrei, cernut prin lumină şi ţărâna timpului, dulce la gust şi nesimţită la pipăit, le târăşte neturburat în neant. Grinzile de stejar, zidurile de piatră, covoarele, jilţurile şi cărţile ard fără văpaie şi cu scrumuri mobile, în focul rece al topirii de sine. De toate uşile coridorului s-a prins un sol al tăcerii, cu degetul pe buze, desinat*

cu cărbune, şi prin geamurile lor, în odăi, se zăreşte mişcân-du-se vălul moale al uitării." Nimeni n-a descris ca Arghezi îmbătrânirea lucrurilor, recea lor combustiune, „arderea fără văpaie", surprinsă de data aceasta nu cu ochiul exact al unui pictor, ci cu sensibilitatea unui poet.

Poetul se afirmă de asemeni, ori de câte ori lucrurile şi fiinţele sunt evocate, nu prin însumarea laborioasă de trăsături exacte a pictorului miniaturist, ci prin scânteierea intuitivă a unei imagini, a unei comparaţii sau metafore, în cea mai prodigioasă floră imagistică a literaturii noastre. Exemplele pot fi spicuite aci cu sutele. Vom alege numai câteva. Mai întâi plantele. Iată bradul: „*Vârful pomului nou căuta cu sfârcul în sus, şi ramurile lui din zeci de umeri se răzimau pe piatră, ca o pajură cu sute de aripi de fier*" (*Cartea cu jucării*, p. 43). Caişii: „*Le-am găsit dimineaţa furcile ramurilor cu totul albe, ca şi cum ar fi fost înmuiate în lăpturile groase ale nopţii şi ar fi îngheţat pe ele varul de argint al lunei şi de sidef*" (*ibid.*, p. 69). Iată liliacul: „*...au înflorit spumele violete ale liliacului, purtate pe vârfuri de ramuri subţiri, ca nişte pămătufuri de fulgi pentru scuturatul oglinzilor soarelui de sus*" (*ibid.*, p. 70). Iată cartofii: „*cârtiţe încremenite*" (*Ce-ai cu mine, vântule?*, p. 135). Lângă plante, animalele. Rândunelele: „*De câteva ori, stolurile s-au ridicat, au voit să plece şi s-au întors, prinse pe firele telegrafului şoselii, ca nişte cravate şi funţi*" (*Cartea cu jucării*, p. 124). Cobaiul: „*...acest brânzoi cu ochi fierbinţi*" (*Ce-ai cu mine, vântule?*, p. 8). Pisica, adeseori evocată: „*A venit la mine pisica de catifea, ca o fantomă de fum, călcând pe puf şi surâzând din pupilele de alamă şi chilimbar. Guriţa ei trandafirie a şoptit ceva. S-a întins pe spate ca un sfinx elastic, somnoros, şi m-a chemat, cum cheamă marea întunericul din stele, ca să se legene împreună*" (*ibid.*, p. 8). Şi pe linia aceleiaşi proiectări cosmice, pentru tot ce este misterios în fiinţa felinei, iată torsul pisicii: „*Toarce ca fusul, murmură ca moara, cântă ca vântul, şuieră ca grâul. Aşa boceşte pădurea, aşa curge apa, aşa geme salcia şi bombăne furtuna. În somnul ei, cu auzul la pământ, mâţa ascultă*

lăuta lumii, care cântă pretutindeni, în cele de sus şi-n cele de jos, în prăpastie şi-n piscuri şi-n creasta tăriei, şi visul ei se aude ca un ecou al viorilor din ape" (ibid., pp.86–87). Iată păsările domestice pe rând. Cocoşii: „*Zugrăviţi cu flăcări de paradă şi moţaţi cu creste, cocoşii în mare ţinută fac pasul teafăr, măsurat pe căderea muzicii unei fanfare de alămuri, al cărei sunet de grindini îl aude numai urechea lor nevăzută*". Găinile: „*Cucoanele găini, în şaluri şi scurteici de catifea, schiţează metanii, sărutând pământul*". Gâştele: „*Gâştele purced în papuci, ca spre un arhondaric şi o stăreţie*". Raţele: „*Raţa leşească, neagră, cu ochiul alb şi pătat în roşu, ca de o furie violentă, poartă masca de mărgean cu plisc*". Curcanul: „*Se iveşte în şalvari balonaţi, curcanul, ca un paşă gras după ce ar fi tăiat o sută de arnăuţi*". Curca: „*Nimic nu surâde în curci; pleoapa, linia, culoarea, spălăcită ca pe cânepă, ciocul, privirea, eternizează în gospodăria fermei o mizerie mică de dactilografă anemiată, care şi-a pierdut slujba, ghiozdanul şi umbrela şi ţine mâinile ca şi cum le-ar mai avea" (ibid.*, p. 14 urm.). Aspecte ale naturii. Ceaţa, toamna: „*Ceaţă fragedă, ca o lumină nouă, acoperă cu o sită de flanelă farul" (ibid.*, p. 42). Pădurea de molifţi: „*Zece mii de cruciaţi au îngenunchiat, unul în spatele altuia, pe piatră, ca să se roage cu frunţile aplecate, lângă steagurile înfăşurate şi lângă suliţi" (ibid.*, p. 66). Seara: „*... beciul serii scoboară turlele în pământ" (ibid.*, p. 67). Umbra: „*...câine sur cu tălpile de catifea" (ibid.*, p. 75), şi altele multe, dintr-o serie neistovită şi din rezervele unei imaginaţii care ştie să substituie deopotrivă imaginii rele analogia ei suavă şi delicată sau comică şi grotescă.

Aspectul uman este şi el adeseori evocat, dar mai cu seamă pentru a-l înjosi, pentru a denunţa prin el un viciu sau o nemernicie. Mizantropia scriitorului însufleţeşte mai întâi penelul artistului descriptiv. Printre pensionarii închisorii, zugrăviţi în *Poarta neagră*, există şi un individ care cumulează suferinţele privaţiunii de libertate cu acele ale bolii. Este un tuberculos, „*hoitul lui va aparţine în curând, pe vecie, curţii marţiale care l-a depus*", reflectează scriitorul. În legătură

cu acest nenorocit, ni se prezintă următoarea descripție: *„E o caricatură înaltă, despre care nu se mai poate spune înaltă; un imens manechin, cu o distanță între ghete și șapcă, acoperită de malțul unui corp de mai mulți metri dubli"* (*Poarta neagră*, p. 285). Un admirator vine să-l viziteze pe scriitor în închisoare: *„Și miercuri o vizită cumplită. Un tânăr cu pleoapele înnodate de o ușoară conjunctivită, care-i pune în jurul ochilor două cercuri de jumări"* (*ibid.*, p. 249). Atrocele portret, din care nu cităm decât începutul, face parte dintr-o serie întreagă construită în disprețul senzațiilor de dezgust, pe care nici reprezentanții celui mai crud naturalism nu le-au folosit în aceeași măsură, cu un sentiment mai îndârjit în acțiunea de demascare a ceea ce li se părea a fi hidoșenia fizică sau morală. Este în toată această parte a artei lui Arghezi expresia unei revolte violente și, poate, a unei rele dispoziții față de oameni, care nu se manifestă atât prin explozia sentimentului propriu, mărturisit de altfel și el uneori, cât mai ales prin zugrăvirea imaginilor năzărite fantaziei sale. Scriitorul satiric devine un pictor al urâtului, un caricaturist ingenios. Arta caracteristicului, aceea care izolează o trăsătură și-o sporește până la un nivel monstruos, n-a fost nicăieri mai insistent cultivată decât în această parte a operei lui Arghezi. Nicăieri în literatura noastră și rareori în literatura universală. Analogiile ar putea fi găsite la unii polemiști francezi, un Léon Bloy[1], un Laurent Tailhade[2], un Léon Daudet[3], unde verva satirică este sprijinită de o fantazie caricaturală asemănătoare.

Artist al imaginii, Arghezi este în aceeași măsură artist al cuvântului. Puterea sa de a se exprima ocolește uneori prin

---

[1] Romancier și eseist (1846–1917), nutrind o violentă aversiune față de conformismul englez, adept zgomotos al spiritelor nerecunoscute în timpul său (Barbey d'Aurevilly) și uzurpator al reputațiilor oficiale (Bourget) (n.ed.).

[2] Poet și prozator francez, care a desfășurat și o vastă activitate gazetărească, participând la diferite campanii politice (1854–1919) (n.ed.).

[3] Fiu al celebrului Alphonse Daudet, s-a ilustrat mai ales ca jurnalist înzestrat cu o deosebită vervă polemică (1867–1942) (n.ed.).

imaginea închipuirii. Alteori, ea alege mijlocul deosebit al asociației neașteptate de cuvinte. Scânteia caracterizării scapără atunci din ciocnirea unor termeni puși rareori laolaltă. Proza lui Arghezi dă o largă întrebuințare epitetului rar, neuzitat: Un prevenit în justiție pretextează un ulcer stomacal pentru a-și îndulci regimul într-un sanatoriu. Scriitorul va vorbi despre un „ulcer teoretic" (*Poarta neagră,* p. 56), o expresie în care epitetul este destul de neașteptat. În același fel ni se va vorbi despre un „Pierrot jigărit", despre un „surâs caramel", despre „bliduri concave, imnuri în putrefacție, electricitate covăsită, imensitate chircită, bale textile" ș.a.m.d. Epitetele sunt uneori nu numai rare, dar și contradictorii. Tensiunea stilistică, impresia de neașteptat și uimitor, violența caracterizării sporesc atunci în consecință. Astfel, în *Icoane de lemn,* ușa unui paraclis, sculptată după un model corect și banal, ni se spune că este împodobită cu *„ornamente frumoase și slute"* (p. 59). Rareori aceste două calități au putut fi afirmate despre același lucru. Evocând Efemera, *„zeița verzuie a libelulelor nocturne"*, ni se vorbește despre *„ființa ei de neființă"*, cu referire desigur la transparența aeriană a materiei ei. O melodie a tinereții, răsunând deodată dintr-o veche flașnetă hodorogită, este *„un cântec foarte vechi tineresc"*. Epitetul contradictoriu este alteori un mijloc al polemistului, o armă în mâna impulsivității lui. Astfel, în *Poarta neagră*, un deținut simandicos, în jurul căruia se desfășoară solicitudinile mamei sale, devine *„fiul adorat, licheaua strălucită a pântecului ei"*. În sfârșit, alteori cuvintele nu sunt asociate nici măcar după raporturi de contradicție. Termeni incoordonabili sunt puși alături, cu sfidarea logicei, dar cu o certă funcțiune stilistică. Astfel, despre darul muzical al lui Mitică Lăutarul, ni se vorbește ca despre *„inconștiența lui artistică de vițel și de copac"*. În același loc, sporul de pâine pe care îl cerșește Țiganul, cu melodiile lui, este *„trebuincios animalului său înfometat și elastic"*. Un alt pensionar al închisorii este desemnat ca *„un ins cu ochelari și moletiere"*. Iar cu privire la răstimpul primăvăratic al unei povestiri, ni se spune: *„trecuseră două*

luni de zile şi de flori" (Ce-ai cu mine, vântule?, p. 24). Prin incoordonarea termenilor, spaţiul interior al frazei se lărgeşte fabulos, impresia se potenţează în raport cu distanţa care separă cuvintele care o exprimă şi ceva ca farmecul unui delir poetic învăluieşte întregul.

Un alt efect stilistic care poate fi bine urmărit în proza lui Arghezi este deplasarea topică şi sintactică a unor cuvinte, făcută cu scopul de a le accentua mai puternic, de a spori – ceea ce am putea numi – încărcătura lor sentimentală. Iată un prim exemplu: *„Ochiul a redevenit obraznic, ca în societatea defunctului frate, şi semeţ" (Poarta neagră,* p. 59). Este vorba de momentul în care un deţinut recăpătându-şi libertatea, vechea lui semeţie reapare. În loc să ni se spună că ochiul aceluia a redevenit „obraznic şi semeţ", al doilea complement de mod este separat de cel dintâi, printr-o incidentală, şi astfel împins la sfârşitul frazei, dobândeşte un relief deosebit. Alteori, este deplasat atributul, ca în exemplul: *„Procedând într-altfel, magistratul care a intrat în carieră cu o doză de visuri şi cu o conştiinţă neştirbită de amestecul în politică prematur, se vede mutat din locul lui" (Poarta neagră,* p. 182). Atributul „prematur" care, în topica curentă, ar fi trebuit să urmeze nemijlocit substantivului „amestecul", este împins mai departe şi pus astfel într-o lumină mai vie. Alteori, deplasarea este executată în sens invers; în loc ca unul din elementele propoziţiei să fie deplasat mai departe, este aşezat mai înainte de locul lui firesc. Iată un exemplu pentru antepoziţionarea atributului: *„În mers, învârtită, coada atingea jumătatea spinării" (Cartea cu jucării,* p. 86). Atributul „învârtită" pus înaintea substantivului „coadă", căruia îi aparţine, devine obiectul unei reprezentări mai vii, constituie imagine. Iată şi un exemplu de deplasarea unui cuplu de atribute genetivale: *„Ochiul lui arzător de sărăcie şi de speranţă, aşteaptă aţintit clipa în care se vor fi rărit trecătorii şi umbra de sus până jos, a plopului şi a zidului lung, se va fi închegat" (Ce-ai cu mine, vântule?,* p. 70). Ochiul interior vede parcă mai bine „plopul şi zidul lung", dizlocaţi astfel din poziţia lor normală şi parcă

încadrați, ca într-o ramă, de cele două virgule care îi limitează. Alteori, în fine, o întreagă propoziție secundară, de pildă o propoziție relativă, este mutată din locul ei firesc și dăruită astfel cu un relief superior, ca în următorul exemplu: „*E un joc și ei nu vor să-l joace, care totuși îi atrage, o activitate falsă în definitiv dar agreabilă*" (*Ce-ai cu mine, vântule?*, p. 144). Relativa: „care totuși îi atrage" apare mai târziu decât locul în care ar fi putut să fie așteptată și, în chipul acesta, se impune mai puternic atenției.

Nu putem istovi aci studiul tuturor inovațiilor sintactice ale lui Arghezi. Puținele indicații de mai sus trebuie să ne ajungă. Ele completează, împreună cu celelalte particularități relevate, imaginea unui „stil scriptic". Aproape toți prozatorii români până la Arghezi și, în primul rând, cei mai de seamă dintre ei, un Creangă, un Caragiale, un Iorga, un Sadoveanu au fost mari artiști ai stilului oral, talente sprijinite de intuiția vie a limbii vorbite, autori ai unor opere pe care cititorul era obligat să și le reprezinte acustic, pentru a le învia în tot farmecul lor. Nu știu dacă Arghezi este cel dintâi, dar în tot cazul el este cel mai de seamă scriitor al epocii mai noi, care redactează o proză făcută pentru a fi citită, nu ascultată, un document strălucit al stilului scriptic. Căci abundența imagistică a unui text cere ochiului să întârzie asupra lui pentru a o sesiza. De asemeni, asociațiile neașteptate de cuvinte, termenii incoordonați, epitetele rare și contradictorii, apoi deplasările sintactice de diferite categorii reclamă deopotrivă răstimpul reflecțiunii. Urechea poate scăpa unele din cele mai caracteristice efecte stilistice ale prozei lui Arghezi. Ochiul le va observa mai ușor. Prin această însușire a scrisului său, Arghezi ne apare ca artistul reprezentativ al unui moment mult îndepărtat de originile orale ale oricărei literaturi. Narațiunea și evocarea au devenit la el activități autonome, practicate de un artist care întrebuințează alte mijloace decât acele ale graiului comun. În timp ce la Creangă sau la Caragiale, admirăm cum literatura prelungește și dezvoltă virtualitățile limbii vii, Arghezi ne dă impresia că făurește o altă limbă, făcută pentru

a fi citită. Această schimbare de atitudine este răspunzătoare desigur de acel sentiment al artificiozităţii, de lucru voit şi produs, care urmăreşte pe toţi cititorii lui Arghezi, chiar pe admiratorii săi cei mai entuziaşti.

VIII
IRONIŞTI
ŞI HUMORIŞTI

C. HOGAŞ, I. A. BASSARABESCU, D. D. PĂTRĂŞCANU, AL. CAZABAN, GH. BRĂESCU, G. TOPÂRCEANU, AL. O. TEODOREANU

Ironia Şi humorul sunt filoane dintre cele mai bogate ale artei prozatorilor români. Numeroşi scriitori de seamă ai unei epoci mai vechi sau ai momentului literar contimporan, Negruzzi, Filimon şi Ion Ghica, Brătescu-Voineşti şi Sadoveanu, Anghel şi Arghezi, au alimentat o parte a operei lor din vâna tradiţională a humorului şi ironiei. Dar printre aceştia şi, deasupra tuturor, Creangă şi Caragiale alcătuiesc un contrast oarecum tipic, în lumina căruia poate fi interpretată întreaga dezvoltare ulterioară a sectorului comic. Creangă râde dinlăuntrul societăţii sale, ca un element profund înrădăcinat al ei. Râsul său nu este critic. El este mai întâi un râs organic, temperamental, prima formă a veseliei omeneşti. Lucrurile de care el se înveseleşte nu sunt apoi neajunsuri sau diformităţi sociale, ci defecte general omeneşti. Caragiale râde însă din marginea societăţii, pe care nu o mai poate urma în toate formele ei de viaţă, cu un ochi critic pentru toate scăderile ei. Între Creangă şi Caragiale se întinde astfel un drum ca între două

momente ale conştiinţei umane. Căci au râs oamenii totdeauna, dar cu un accent special în acele timpuri de individualism mai înaintat, când râsul devenea o formă a protestului. În epoci mai bine încadrate, mai solid constituite, oamenii nu ignorau râsul, dar acesta se îndrepta mai mult asupra unora din felurile lor generale de-a fi, decât asupra neajunsurilor societății. Poeții comici încarnează şi la acest nivel al culturii primele conştiințe individualiste, dar râsul lor lasă neatinse aspectele coexistenței omeneşti, riguros păzită de tradiții puternice, de norme implacabile. Când societatea se apără în felul acesta de acidul criticii, viciile obşteşti ale omului apar mai viu în lumină. Comicul de caracter, învăluit de prestigiul clasicismului şi impus de el în primul rând al prețuirii noastre, este rodul unor astfel de timpuri. Fără ca puțina lui cultură să-l fi pus în vreo legătură oarecare cu poetica altui clasicism decât acel al poporului, în basmele şi snoavele lui, Creangă realizează formula comicului de caracter, în toate paginile sale, unde nu aşezările sociale descătuşează imensa lui veselie, ci lăcomia, nerozia, şiretenia omului de totdeauna. Față de Creangă, Caragiale reprezintă al doilea moment în dezvoltarea omului care râde, acel al ființei dezintegrate, critice, îndreptând o privire lucidă şi neîndurătoare asupra multelor scăderi ale vremii şi societății lui. Cine râde apoi de oameni în general, o poate face cu oarecare simpatie pentru ceea ce, aparținând condiției umane, aderă şi cu persoana celui ce se înveseleşte. Nu ştiu dacă aşa apare humorul în lume. În tot cazul, comicul de caracter ajunge rareori la violența ironiei sociale. Unda de simpatie a humorului i se asociază în chip mai natural. Contrastul dintre Creangă şi Caragiale este şi în această privință tipic. El este unul din cadrele în care se mişcă producția humoriştilor şi ironiştilor de mai târziu. Succesiunea lui Creangă va fi mai puțin împărtăşită. Autorii comici ai epocii vor urma mai degrabă drumurile lui Caragiale şi, prin dialog şi observație, prin luciditățile ironiei, prin eliminarea lirismului din formula realistică înaintaşă, vor aduce contribuția lor la progresele realismului.

Printre scriitorii care, în dezvoltarea mai nouă a prozei românești, alcătuiesc grupul ironiștilor și humoriștilor, Calistrat Hogaş este fără îndoială una din personalitățile cele mai viguroase. Cu toate acestea, dacă atitudinea sa de poet comic este inedită și intens subliniată, procedeele sale artistice sunt mai vechi; ele aparțin unui alt moment decât acela în care scrisul său a cucerit notorietatea literară. Mare iubitor de drumuri îndelungi, prin natura cea mai sălbatică, Hogaş aduce în peregrinările lui sufletul unui civilizat. Hogaş nu aparține naturii. El o descoperă, dar nu cu jalea sau cu melancolia unei conștiințe care s-ar simți separată pentru totdeauna de bunurile naturii, ci cu bucuria cordială a unei regăsiri. Oaspete al mânăstirilor și al schiturilor pierdute în pustietăți, tovarăş al călugărilor, el este un adversar al monahismului, în care nu odată veștejește vinovata sau fățarnica îndepărtare de natură. Dacă totuși humorul lui atrage până la urmă, în cercul simpatiei sale, și ființa închinătorului din schimnicii, el o face pentru motivul că sub înşelătoarea lui aparență află pe omul naturii, înzestrat cu instincte puternice, din categoria acelora pe care, în alte împrejurări, i-a caracterizat drept *„oameni turnați dintr-o bucată pe calupuri gigantice"* *(Cuconul Ioniță Hrisanti,* postum, 1938, p. 46). Un astfel de om i s-a părut lui Hogaş a fi el însuşi, ori de câte ori s-a evocat printre tovarășii cu care îl unea o comună poftă de a petrece, cu apetituri imense, cu râsete zguduitoare. Această veselie organică, temperamentală, nu este totuşi deopotrivă cu a lui Creangă. În distanța care îi separă s-a introdus cultura, pe care el o foloseşte ca elementul unui contrast humoristic, rezolvat de-a pururi în sensul firii biruitoare. Hogaş este un Creangă trecut prin cultură. Întreaga tehnică artistică a lui Calistrat Hogaş se desface din unghiul acestei atitudini.

Călătorul Hogaş este un clasicist, un academizant. Ne-o spune el însuşi. După ce, înaintând spre Sihla, scriitorul se compară cu Aeneas pătrunzând în Infern el adaugă: *„Cu câtă părere de rău, însă, nu mă trezii eu din această fantazie clasică"* *(Pe drumuri de munte,* 1914, p. 20). Iar când, după un mers obositor, în tovărășia dascălului Alecu, la care

laudă *„păgânismul lui fără ascunzişuri"*, călătorii se aşază să ospăteze, scriitorul notează: *„Ne aşezarăm, deci, în mod antic, pe iarba moale şi înflorită şi începurăm strălucitul nostru ospăț"*. Reminiscența clasică se instalează şi în relatarea frugalei colațiuni care urmează: *„Dascălul Alecu era mai mândru decât un rege şi mă aşteptam să-mi spună, că Lucullus*[1] *era un calic şi Labdacus un bucătar prost..."*. Dar adaugă scriitorul, trăgând din ştiința sa clasică o satisfacție de amor propriu pe care avem dreptul s-o declarăm prefăcută, de vreme ce ea nu-l duce la un rezultat decât la hulpava devorare a pâinii şi cepei împărțite cu dascălul Alecu: *„se vede că în Arghir ori Tilu-Buhoglindă, care, precum spune el însuşi, formase toată educația lui literară, nu se zicea nimic despre aceste vestite fețe ale antichității. Oricum însă, pânea până la cea din urmă fărâmătură şi ceapa până la cea din urmă foaie verde fură desființate: ospătasem" (op. cit.*, p. 32). Nenumărate sunt reminiscențele clasice în proza lui Hogaş: desagii goliți de hrana conținută mai înainte, devin *„uşori ca şi sacul lui Esop"*. Înconjurat de tinerele femei şi fete de pe valea Ozanei, scriitorul îşi face impresia unui *„Apollone înconjurat de un cerc de grații"*. Tovarăşului de drum i se adresează cu apelația: *„Junele şi grațiosul meu faun!"* Iar când pe acelaşi tovarăş îl contemplă dormind zgribulit în târla părăsită de pe Seş tina: *„Cine ar crede,* se întreabă scriitorul clasicizant, *că sub porcoiul acesta de poclăzi vărgate îşi doarme somnul său de veci vlăstarul cel mai gingaş din vița blondului Apollone? Tot aşa îmi închipui că trebuie să se fi întâmplat şi cu divinul tău strămoş, sub ploile Arcadiei, când se tocmise văcar la regele Admet" (op. cit.*, p. 123). Reminiscența clasică, folosită cu humor, nu mai era un procedeu nou în 1883, când Hogaş începe să publice seria *Amintirilor* sale în revista *Asachi* din

---

[1] *Licinius Lucullus* (106–57 î.e.n.) – om politic roman, a cărui biografie o descrie Plutarh, vorbind despre plăcerea acestuia împinsă până la vanitate de a oferi ospățuri somptuoase (n. ed.).

Piatra Neamț[1]. O folosise Al. Odobescu în *Pseudokinegheticos* cu un deceniu mai înainte, adică într-o vreme de când datează și debuturile versificate ale autorului nostru.

Toate celelalte mijloace literare ale lui Hogaș fac parte din recuzita aceluiași clasicism academizant. Întocmai ca C. Negruzzi altădată, el folosește epitetul general, vorbind de pildă despre „munții înalți", despre „văile tăinuite și adânci", despre „fânețele dese, înalte și înflorite", despre „aerul îmbălsămat", ca și despre „dulcea melancolie". Alegoria i se asociază. Când vântul suflă cu furie pe sălbatica Sihlă, autorul face să funcționeze vechile canoane ale clasicismului, cunoscute tuturor scriitorilor înaintași: *„S-ar zice că Iuliu se schimbă aici în fratele mai tânăr al lui Decembrie; aceiași ochi, aceeași privire aspră, același glas, aceleași sprâncene încruntate! Numai cărunteța îi lipsește spre a se îndeplini asemănarea" (op. cit.,* p. 22). Notația este vrednică de un Negruzzi, de un Alecsandri, numai că la acesta epitetul general și alegoria alternează – după cum am văzut – cu imagini individualizatoare, cu profunzimea colorii picturale, tot atâtea mijloace pe care viitorul urma să le reia. În stilul lui Hogaș nu aflăm însă niciuna din particularitățile scrisului modern. Procedeele sale sunt împrumutate în întregime poeticei clasice. Când nu este epitetul general sau alegoria, întâmpinăm hiperbola sau comparația hiperbolică, procedee cărora Hogaș le dă o întinsă întrebuințare. Mătura femeii care îl întâmpină la Agapia este *„colosalul măturoi"*. În același loc, o bătrână călugăriță are o *„raghilă de dinți galbeni, rari și ruginiți, prin ale căror strungi ar fi putut intra și ieși, în goană, o turmă de berbeci"* (p. 44). Mantaua cu care călătorește i se pare imensă: *„cu ea aș fi putut acoperi întregul nostru emisfer"* (p. 175). În nuvela *Floricica*, d-l Georges devoră mămăliguța cu brânză și o face să dispară în pântecele său, *„întocmai cum o colină de deal ar dispărea în crăpătura adâncă a unui cutremur*

[1] Asupra cronologiei operelor lui Hogaș, vd. articolul d-lui Vladimir Streinu, în *Revista Fundațiilor* din 1 martie 1941.

de pământ" (p. 195). Iar propria foame a autorului devine „*furia flămândă a dinților mei*" (p. 243) etc. Humorul lui Hogaş se constituie într-o largă măsură din manevrarea unor astfel de mijloace. Stilistul clasic cunoaşte apoi comparația homerică, dezvoltată: hribii pe care îi mănâncă în tovărăşia părintelui Ghermănuță sunt risipiți pe imensul prosop, întins pentru ospătare, încât ei fac scriitorului impresia „*unei turme de oi obosite, în popas de odihnă, pe drumul gălbui şi plin de colb; şi, după cum lâna oilor se acață, în treacăt, de curnuții şi scaii pârloagelor, tot aşa se acățaseră cărbunii stânşi ai focului de spetele hribilor mei* (pp. 258–259). Se înțelege că mişcându-se pe terenul poeticei clasice, Hogaş nu va individualiza peisagiul. Problema aceasta va fi aceea a unor scriitori aparținând altor curente şi formați sub alte influențe. Am văzut că individualizarea peisagiului este de fapt problema realismului artistic. În ce-l priveşte pe Hogaş, el se limitează, deopotrivă cu scriitorii primului realism, un Negruzzi, un Filimon, la ceea ce am numit peisagiul general, descriind, de pildă, un adânc de pădure, o culme muntoasă, răsăritul lunii, sau scăpătatul soarelui, ca în această bucată, caracteristică pentru întreaga lui manieră: „*Soarele cumpănise acum după dealuri şi nu mai poleia, cu cele din urmă raze ale sale, decât piscurile munților din răsăritul ce se întindea la spatele nostru. Pe nesimțite, însă, îşi stânse şi apusul lumina sa şi liniştea amurgului cuprinse nemărginitul ocean de munți, ce ne înconjura din toate părțile*" (p. 103).

Scriitor viguros, inspirat de un humor sănătos şi comunicativ, Hogaş nu introduce însă niciun procedeu nou în dezvoltarea stilistică a prozei româneşti. S-ar putea spune că originalitatea sa a provenit din curajul de a persevera în formele stilistice mai vechi, de a se menține în sfera de mijloace a clasicismului academic, într-o vreme care, prin realism artistic şi liric, prin estetism şi intelectualism, producea o radicală schimbare a vechei arte de a scrie. Succesul de care s-a bucurat, în cercuri de altfel restrânse, era făcut mai cu seamă din surpriza pe care o produce vetustatea bine întreținută,

bătrânețea veche. Emulul lui Negruzzi și Odobescu aducea cu sine o undă din parfumul acelui clasicism care, încetând să mai stăpânească epoca, putea fi prețuit cu plăcere în această manifestare excepțională a lui.

Hogaș este un autor stăpân pe o incontestabilă putere verbală. Abundența cuvintelor, plăcerea pe care o produce varietatea lor caleidoscopală, este la Hogaș, ca și la Creangă, unul din resorturile sale stilistice cele mai evidente. Ajungând la Văratic, el admiră pe drumurile mânăstirii cum se încrucișează „*moda lumească cu uniforma bisericească; rochia cu rasa, comanacul cu pălăria, mâna goală cu mănușa, mătăniile cu evantaliul, umilitul papuc pe talpă cu îndrăznețul călcâi* «Louis Quinze», *negrul posomorât cu toate culorile din lume, găitanul cu dantelele, smerenia cu îndrăzneala și, în urma tuturor, ipocrizia cu sufletul fără ascunsuri!...*" (p. 15). Altădată, în timpul somnului agitat pe Hălăuca, i se pare că vede în vis: „*zgripțori cu ghiară colosale, grifoni înaripați, bazilisci cu ochii de jăratic, crocodili cu râtul de porc și cu pumnale în loc de dinți; apoi, un furnicar mișuitor de ființe mici, cu ochii în trei colțuri, cu boturi lungi, cu trei picioare, cu labe de mâță, cu nasuri sucite, cu coarne uriașe, cu ghimpi, cu păr, cu pene, cu catalige...*" (p. 70). În astfel de acumulări enumerative simțim lămurit că dictează nu numai necesitățile viziunii, dar și plăcerea de a descătușa șuvoiul viu al cuvintelor. Din același motiv psihologic al încântării verbale provine și epitetul rar, de proveniență cultă, în expresii ca „fripturi anahoretice, covrig fosil, ospețe viteliane, lumină ogivală" etc., un procedeu prin care Hogaș se înrudește cu scriitorii curentului intelectualist și estet.

Autor savant, drapat în marile atitudini ale clasicismului, ingenios talent verbal, Hogaș se găsește la un pol opus mai tuturor celorlalți ironiști și humoriști ai epocii de după 1900, în care realismul triumfător câștigă noi aderenți. În timp ce Hogaș stilizează, potențează, idealizează realitatea, ca toți scriitorii clasici, un I. A. Bassarabescu, un D. D. Pătrășcanu caută să surprindă realitatea în expresiile umile sau triviale, supunând

stilul literar unui proces de regresiune către formele generale ale limbii, către locul comun, către expresia consacrată. Nu ne vom ocupa mai de-aproape nici de motivele literare, nici de atitudinea acestor doi autori. Bassarabescu își găsește motivele în lumea micii burghezii, o lume făcută din funcționari, proprietari mărunți, fete bătrâne, văduve procesive, provinciale nefericite, pensionari, oameni împovărați cu câte o familie grea, o întreagă umanitate măruntă, osificată în câte o manie, suspinând sub o povară umilă, nutrind cu timiditate dorul evaziunii. Atitudinea sa este a unui humorist delicat, care nu-și permite să râdă de eroii lui, decât pentru că în taină le dăruiește iubirea și compătimirea sa. Pătrășcanu se mișcă în lumea politicianistă, atunci când nu povestește simple anecdote, fără o semnificație mai adâncă. Atitudinea lui este apoi înțepătoare, ironică, lipsită de pedala afectivă a lui Bassarabescu. Ambii aduc noi contribuții realismului prin notarea vorbirii curente, prin specularea ironică a locului comun.

Comparată cu proza lui Pătrășcanu, aceea a lui Bassarabescu manifestă o valoare artistică superioară. Scriitorul este uneori un descriptiv al naturii lor moarte, al interioarelor domestice, într-un moment în care – după cum am văzut – nuvela și chiar romanul realistic rezervau un loc cu totul neînsemnat acestor categorii literare. Spița sa se trage, în această privință, din „nuvelele fără oameni" ale lui Al. Macedonski. Oamenii lipsesc și din naturile moarte ale lui Bassarabescu, în schițe precum *Cât ține liturghia, Acasă, În vacanță, Noi și vechi,* dar existența, deprinderile, destinul oamenilor este refăcut din mărturia mută a lucrurilor. Iată pe acelea ale cucoanei de mahala, din schița *Cât ține liturghia,* cochetă matură, superstițioasă și visătoare, al cărei fel de a fi se impune din sugestia zecilor de lucruri care o înconjoară, din obiectele ei de toaletă, din acele ale menajului ei deteriorat, din cartea de ghicit care pare că o așteaptă și din atâtea alte detalii, descrise fără exuberanța coloristică sau verbală a unui Macedonski sau Arghezi, dar cu nu știu ce atmosferă seducătoare, cu o caldă participare la viața pe care oamenii o

imprimă lucrurilor: *„Răcoare ca într-o chilie; şi nicio muscă, abia una mai înnegreşte într-un punct olanul văruit al sobei. Afară stă să plouă; s-a întunecat; toate în casă tac de frica furtunii. Ce de lucruri pe scrin! Un neceser cu oglinda spartă; parcă l-a furat somnul lângă pernița cu nisip ce-i stă de straje albăstruie, ieşită la soare, cu mătasea destrămată, plină de ace, gata să muşte. La rând, un fier de frizat, un pieptene mare de os îngălbenit; lângă el, un mototol de păr castaniu, strâns, înnodat; apoi un borcan cu alifie vânătă, pe jumătate plin, păstrează pe buze urme de degete. Fel de fel de lucruşoare; un şoricel de piatră fără bot, un maimuțoi de janilie fără un picior; două baletiste învechite, cu brațele rupte; o bucățică din* Universul, *o cutie cu pudră şi mai multe cărți de cântece. Peste tot praf şi sământă de cânepă. De sus, din colivie, sticletele plouă mereu la coji" (Nuvele,* 1903, apoi *Opere complete,* I, p.13).

Când oamenii apar în scenă, humorul lui Bassarabescu se aplică să noteze vorbirea lor caracteristică, particularitățile lor lingvistice. Dar mai presus de aceste mijloace, aşa de răspândite printre prozatorii români, de când Caragiale a stabilit exemplul, comentarul autorului obține efecte sigure prin tipizarea situațiilor, grație traducerii lor printr-una din expresiile consacrate ale limbajului curent. Astfel, Polixenia, fata bătrână din *Vulturii* (1907) adusă la vibrații discrete şi târzii de tânărul telegrafist Ovanez, începe să ia lecții de pian *„cu una Madam Silberstein şi făcea progrese uimitoare"*. Fratele mult iubit şi straşnic ocrotit al Polixeniei este mutat într-un post îndepărtat, tocmai la Huşi: *„Ar fi mers cu el, dar tocmai atunci stau mai rău ca oricând cu banii"*, explică autorul. În nuvela *Pe drezină,* cucoana Sultana nu bănuieşte trădarea pe care o pune la cale soțul ei, şeful de stație Popovici. Disprețul îi ascundea realitatea: *„Atât de jos îşi socotea bărbatul pe lângă ea, şi ca origine şi ca poziție, şi ca creştere şi ca tot în fine"*, comentează scriitorul, reproducând cuvintele eroinei. Funcționarul Perseanu, unul din cei şase slujbaşi de la biroul mandatelor, era un om de mare omenie: *„Blajin şi politicos*

la culme, Perseanu era bine cu toţi". În nuvela *Un plagiat*, compusă în forma unei scrisori în care o prietenă comunică vestea logodnei ei, semnatara anunţă în acelaşi timp că fratele Virgil *„a terminat pictura la Paris anul ăsta şi s-a întors definitiv în ţară"*. Familia urma să se ducă la Sinaia, dar a preferat Slănicul, căci Virgil *„are de luat nişte poziţii, pentru un peisaj la care lucrează"*. Prefectul Mişu Georgian, din nuvela *La vreme* îşi compromitea situaţia în capitala lui de judeţ: *„Opoziţia locală începuse să murmure"* etc. Prin astfel de expresii, împrumutate limbajului curent, Bassarabescu îşi situează oamenii în atmosfera lor şi îi reduce la o măsură măruntă, de care humorul scriitorului poate să se înveselească şi să se înduioşeze în aceeaşi vreme.

Mijloacele lui Bassarabescu sunt deci mai mult verbale. Scriitorul aparţine unei perioade anterioare abundenţei imagistice de azi. Din când în când totuşi o imagine, o comparaţie înveselitoare, aduce ca o lumină în text. Astfel, în interiorul domestic al unui ofiţer, un tablou grupând pe toţi camarazii, în poze înconjurate de câte un chenar oval, spânzură pe perete: *„S-au strâns ca muştele în jurul colonelului" (Opere,* I, p. 38). Funcţionarul Perseanu scrie cu greutate în registrul său: *„Mâna dreaptă, grasă şi mare, turtită pe registru, se mişca pe hârtia liniată, greoi, ca o broască amorţită"* (I, p. 266). Conu Costache îşi supraveghează odrasla din pridvorul casei. Când copilul se întrece cu nebuniile, bătrânul *„se sprijinea de gardul pridvorului, ca un orator la tribună, şi striga la el de acolo spre maidan"* (II, p.6). Masinca, sora telegrafistului Domiţian, are un nas vulturesc: *„văzută în profil, părea că îndreaptă cu triumf spre ceruri o imensă cheie de sol greşită"* (II, p. 224). Când Mişu Georgian primeşte, din mâinile bunei şi iubitoarei lui soţii, scrisoarea conţinând dovada necredinţei lui, el o citeşte cu nepăsare, apoi *„rupse hârtia în bucăţele şi o azvârli pe pământul negru dintr-un ghiveci, care se albi ca de o lumină"* (I, p.336). Imaginile lui Bassarabescu sunt preţioase tocmai prin relativa lor raritate. Nesolicitând fantazia

cititorului tot timpul, el o pune mai viu în mişcare atunci când se întâmplă să i se adreseze.

Mijloacele literare ale lui D. D. Pătrăşcanu sunt puţin numeroase. Scriitorul compune o mare parte din nuvelele sale dintr-un schimb de replici, în care vorbirea personagiilor este redată cu exactitate, uneori cu relevarea caracterului vag incoherent al exprimării oamenilor necultivaţi: „*Doamnă,* se adresează deputatul, femeii venită să-i ceară favoarea unei intervenţii, *acestea sunt amănunte care, nu mă-ndoiesc, au mare importanţă în viaţa d-voastră, dar nu văd ce amestec pot avea eu*". La care femeia răspunde: „*Veţi vedea îndată... Copilul acesta, al ofiţerului... că e al lui... v-asigur... el zice că-i al altuia... tot un ofiţer... şi la minister nu-mi dă voie... măcar că-i al lui. Am fost la maiorul Carabăţ... foarte gentil... am fost la căpitanul Ciocârlan... foarte gentil... şi acum...*" *(Ce cere publicul de la un deputat,* în *Schiţe şi amintiri,* 1909, ed. a II-a, p. 71). Modelul unor astfel de notaţii, ca şi dizolvarea povestirii în dialog, a fost stabilit de Caragiale. Tot de-acolo provine şi stilizarea ironică, făcută dintr-un fel de a vorbi care urmează a fi interpretat într-un sens contrariu lucrurilor pe care le exprimă sau din expresia voit solemnă sau prefăcut pedantă a unor realităţi triviale sau neînsemnate. Când deputatul îşi aminteşte că a doua zi după alegere grupuri numeroase de oameni se adunau în curtea caselor lui, el înţelege că „*chiar de atunci am început să urc un calvar, la capătul căruia n-am ajuns încă, şi din nefericire nu voi ajunge decât atunci când...* horribile dictu... *adversarii mei naturali vor fi chemaţi de încrederea poporului, să pună mâna pe frânele conducătoare de la carul statului...*" *(ibid.,* pp. 58–59). De fapt, întâmplările comice care au urmat n-au fost propriu-zis un „calvar", exclamaţia „*horribile dictu*" este scoasă cu prefăcută oroare şi vechile locuri comune ale retoricei politice: „adversarii naturali, încrederea poporului, frânele statului" sunt pronunţate cu o simulată gravitate, sub care trebuie să citim dispreţul sau lipsa unei reale îngrijorări. În acelaşi fel numeşte autorul, cu voită pedanterie, purtarea

lui în triumf pe umerii alegătorilor fanatizaţi, *„un gen de locomoţiune pe care nu-l mai practicasem niciodată"*, un *„sport al biruinţei"*, după cum vestmintele albe ieşite la iveală în timpul acestui exerciţiu, devin *„lenjerie subalternă"*. Procedeele acestea ne sunt cunoscute mai demult şi ele sunt generale în momentul în care Pătrăşcanu le foloseşte. Poate că singura contribuţie mai personală, dar cu totul minoră, a lui Pătrăşcanu trebuie căutată în direcţia comicului bufon. Păţania cetăţeanului Vartolomei care, în agitaţia pe care i-o provoacă încercarea zadarnică de a compune un discurs politic, este cât pe-aci să-şi dea foc casei şi trece un moment drept nebun (*Decoraţia lui Vartolomei)* ; insomnia profesorului Caranfil care căutând, în timpul unei nopţi întregi, numele învingătorului lui Napoleon, al lui Wellington, face demersurile cele mai extravagante pentru a-l găsi, până când micul *Larousse* i-l readuce în minte şi-i dăruieşte odihna (*Învingătorul lui Napoleon*); tovărăşia de-o noapte, în timpul unei călătorii cu trenul, cu nişte ofiţeri cari sforăie etc., sunt motivele unei veselii uşoare, fără semnificaţie. În ordinea traducerii lor în expresie, reapar pe-alocuri cunoscutele mijloace ale timpului: sforăiturile tovarăşului de drum sunt *„nişte triluri subţiri, în surdină, nişte inflecţiuni fine, perlate, executate în* ton minor, *ceva subtil şi melancolic..." (Simfonia wagneriană, op. cit.*, p. 145). Neologismul humoristic al esteţilor, al lui D. Anghel de pildă, apare şi la acest discipol al lui Caragiale, folosind în alte împrejurări tocmai tehnica realismului.

Lipsite de seducţie stilistică, schiţele lui Al. Cazaban, grupate în mai multe volume, începând din 1903, în cele mai bune momente ale lor au meritul unei observaţii care, interzicându-şi orice iluzie, surprinde în oameni, mai cu seamă în ţărănime, defectele care pot apărea unui mizantrop, avariţia, superstiţia, şiretenia. În *Oameni cumsecade*, 1911, un titlu care trebuie înţeles prin antifrază, apare o întregă galerie de chipuri triste şi respingătoare, pe care le mişcă dinlăuntru când instinctul obscur, când viclenia căreia adesea cad victimă ele însele. Plecând, altădată, să vâneze raţe sălbatice în Bărăgan,

autorul cere oamenilor adunați în cârciumă informații asupra bălților locului și pare a se hotărî pentru stufărișurile Revigei, când un băutor, un om mic și gros, se amestecă în vorbă, recomandându-i mai bine să vâneze pe Sărățuica, unde l-ar putea conduce cu barca lui:

„– *Reviga e o scursoare acolo* (îi spune omul)... *Nu găsești nimic... Da! Sărățuica e baltă... nu glumă... Întrebați oamenii... Nu-i așa, mă?*

Oamenii încuviințară:

– Da e mare.. mare de tot!

Căruțașul intră cu biciul în mână. Țintindu-l cu privirea pe bondoc, îl întrebă:

– Cum, mă, e mai mare Sărățuica decât Reviga?... Reviga e scursoare?

– Nu... nu!... Cum să fie scursoare? Se poate! ... Da știi, dumnealui spunea că-i mai lată Sărățuica, răspunse liniștit bondocu fără să se uite la mine.

Mă amestecai iarăși:

– Cum rămâne atunci?... Care-i mai lată: Reviga sau Sărățuica?

Din ce în ce mai senin, bondocu mă încurcă mai rău:

– Apoi îs late amândouă...

– Parcă adinioare spuneai că-i mai lată Sărățuica?

– Da, da, e mai lată..." etc. (*Povestiri vânătorești,* p. 170).

Reaua-credință rezultă astfel aproape numai din datele dialogului. Cazaban se oprește de altfel în mod mai general de la comentarul ironic și tocmai împrejurarea aceasta conferă multora dintre schițele lui caracterul unor bucăți de viață smulse dintr-un întreg mai mare și pe care artistul n-a dorit să le rotunjească și să le încadreze. Rarele lui imagini sunt apoi lipsite de orice strălucire și chiar de orice putere evocatoare. Și ca temperament, și ca artă literară, scriitorul se găsește la antipodul realismului liric și artistic cu care îl întrunește comunitatea epocii și aceea a temelor. Puținele descrieri de natură, pe care le găsim amestecate în povestirile vânătorului

din bălţi şi din păduri, pălesc în comparaţie cu acele ale semănătoriştilor, emulii lui. Niciodată ceva mai mult peste relatarea faptului nud, topit în dialog sau în notaţiile rapide, scuturate de orice podoabă, ale unui om căruia nu-i place să vorbească abundent şi ale unui spirit în revoltă faţă de tendinţa de a poetiza a contimporanilor. Atitudinea ironică devine astfel un factor de disoluţie a realismului liric. Împrejurarea merită a fi semnalată. Într-o altă parte a operei sale, în care încearcă satira politică, scriitorul procedează prin trăsături îngroşate, alunecând spre pamflet.

Poate cel mai înzestrat temperament de ironist în generaţia ajunsă astăzi la expresia ei definitivă este acela a lui Gh. Brăescu, ale cărui prime nuvele şi schiţe datează din 1918. Întinsa lui operă nu este însă totdeauna egală cu sine. Lângă pagini de o semnificaţie mai largă, întâmpinăm improvizaţia uşoară, degenerând în trivialitate. În momentele lui cele mai bune, în acele consacrate vieţii militare, poate nu cu totul străine de modelul francez al unui Courteline în *Scènes de la vie militaire* şi în acele consacrate ţărănimii, pe care o consideră cu o lipsă de iluzii deopotrivă cu a lui Cazaban, dar cu o bună dispoziţie comunicativă, care îl separă de acest autor, Brăescu foloseşte tot scena dialogată, ca mai toţi ironiştii şi humoriştii epocii. „Obiectivitatea“ în evocarea oamenilor şi a situaţiilor, prin eliminarea comentariului ironic, din care s-a făcut principala caracteristică a artei lui Brăescu, nu este, după cele arătate mai sus, o trăsătură pe care el n-ar împărţi-o cu niciunul din autorii vremii. Arta lui Brăescu face parte din epoca consolidării, nu a pregătirii noului realism. Contimporan al lui Rebreanu, dar scriind după primele schiţe ţărăneşti ale acestuia, despre care vom vorbi în curând, scriind după Cazaban, nu se poate spune că Brăescu se găseşte la începutul unui drum. Nu s-ar putea spune nici că ironia lui Brăescu, rezultând în întregime numai din faptele narate, ar fi fost un agent de disoluţie al vechiului realism ţărănesc, deoarece procesul se consumase în momentul în care scriitorul, ajuns târziu la cariera literară, începuse să-şi noteze impresiile culese dintr-o

viață desfășurată în mai multe medii. Meritul netăgăduit al lui Brăescu nu trebuie căutat atât în originalitatea procedeelor, cât în exactitatea notațiilor comice, în efectele care nu ratează niciodată. Fără să se ridice până la creația de tipuri, adică la nivelul unui Caragiale, în așa fel încât să putem vorbi despre personagiile lui ca despre oamenii care au trăit sau continuă să trăiască printre noi, practicând mai degrabă satira discretă a moravurilor sau simplul comic de situații, Brăescu o face însă cu o desăvârșită siguranță, în dialoguri în care nicio replică nu este falsă, în notarea unor reacții al căror adevăr, chiar când este neașteptat, ne convinge numaidecât.

În *Amintirile* sale (1937) Brăescu anexează și un sector nou al moravurilor, raporturile dintre stăpâni și slugi într-o anumită lume moldovenească spre sfârșitul veacului trecut, amestec de patriarhalism și abuzivitate medievală, în care sluga stângace, răpită mediului rural, suportă cu zel și resemnare destinul pe care i-l impune arbitrariul stăpânului închis în conștiința lui exclusivistă. Scena educației Rolei, ființă greoaie supusă la multe munci, pe care ea nu le îndeplinea niciodată spre mulțumirea stăpânilor; aceea a bătăilor aplicate dădacii de către zbirul polițienesc, chemat pentru treaba acestei execuții, până când, excedată, stăpâna casei, întrerupe: *Destul, mersi... nu mai da mata*"; aceea a furiei agresive în care intră stăpâna, când i se prezintă, spre a se angaja, o servitoare purtând pălăria și umbreluța care nu i se cuveneau categoriei ei etc., toate acestea fac parte dintr-o sferă de motive, pe care nimeni înaintea lui Brăescu n-o tratase. Dar Brăescu nu este un autor înclinat a scoate de aci o filozofie socială. În sufletul lui de om trecut prin multele experiențe ale vieții, în care a avut să se convingă mai întâi de propriile lui slăbiciuni, păcatele străine sunt privite cu indulgență, cu un scepticism amuzat, care ne câștigă și pe noi. În afară de ineditul unora din motive, ceea ce aduce cu sine, în ordinea mijloacelor literare *Amintirile,* operă mai nouă, adaptată poeticei timpului, este, dincolo de întrebuințarea abilă a dialogului, evocarea prin imaginea comică, într-o măsură care întrece pe aceea a

lui Bassarabescu. Astfel, când greoaia Rola este gonită din fața musafirilor, după una din poznele ei, servitoarea pleca *„cutremurând obrajii, sticlele după dulapuri și cristalele lămpii din bagdadie"* (p. 23). În salonul patriarhal al familiei, printre musafirii obicinuiți, nu lipseau niciodată coana Elencu și coana Mărioara, *„două surori, care îmbătrâneau alături, îngălbenind ca niște gutui care se usucă încetinel, pe dulap"* (p. 27). Copilul lua aminte și la un alt musafir, un domn ale cărui intenții sentimentale în casa mătușilor nu-i apăreau încă limpede și care *„vorbea într-una, mânca mult și când bea vin, nodul gâtului i se ridica și scobora în scobitura gulerului larg, ca o jucărică pe sârmă"* (p. 55). Servitoarea aducea cafeaua din bucătăria așezată tocmai în fundul curții *„târându-se ca o insectă schilodită de teamă să n-o verse"* (p. 57). Copilul privea încremenit la somnul bădiei Ionică. Dormind, *„bădia Ionică sufla ca într-o ciorbă fierbinte"* (p. 87). Când familia pleca în vacanță, după multele trăsuri încărcate cu cele trebuincioase petrecerii pe timpul verii, *„în urma noastră, într-un cotingar ce huruia asurzitor, venea la distanță respectuoasă, dădaca, cocoțată și ea pe saci cu așternuturi, ca un pompier în foișorul de foc"* (p. 95) etc. Se manifestă în toate acestea preocuparea modernă de a ne face să vedem, înclinația de a constitui imagine, prin care Brăescu se alătură celor mai mulți dintre scriitorii timpului său.

Cu G. Topârceanu, umorul reia unele din armele panopliei lui Anghel, ca de pildă întrebuințarea înveselitoare a neologismului, un mijloc pe care și poetul în versuri l-a pus adeseori la contribuție. În *Scrisori fără adresă* întâmpinăm mici cronici fantaziste, printre care se strecoară și evocări de natură pline de humor și gingășie: *„Toamna e cel mai galben anotimp al anului. Dar galbenul ei nu e monoton ca verdele din timpuri normale, ci e cald și variat ca-n delirul cromatic al unui prinț indian care s-ar ocupa cu pictura... Și fiecare pom și fiecare copac primește Toamna după ritualul lui moștenit din veacuri. Plopii lungi îi trimit întru întâmpinare roiuri mărunte de fluturi, ștejarii îi sună în cale din foi de tinichea*

ruginită, pe când arțarii din cimitire îi depun cu evlavie la picioare stele mari de aur. Rouruscа și perii se aprind la față de nerăbdare... Apoi toate se potolesc. Nouri grei de ciment cresc deasupra zărilor; toamna devine hidraulică și cenușie" (pp. 129–131). Altădată, ca în bucata *Mens sana in corpore sano*, sunt variații pe tema unei obsesii, ca la D. D. Pătrășcanu. Altădată resentimentul scriitorului marchează figuri din viața literară, dar fără violență polemică, în maniera compromiterii prin bagatelizare. Nici pastișa istorică nu-i este străină lui Topârceanu, ca în bucata *Domnia lui Ciubăr-vodă* unde autorul, îndatorat mai multor formule contimporane ale humorului, se apropie de Al. O. Teodoreanu. În povestirea episoadelor de la Turtucaia și ale captivității la bulgari (*Pirin-Planina*, f.a.), autorul se salvează interior prin aceeași sensibilitate în fața naturii colorată de atitudinea, întâmpinată și la Anghel, de a asocia sublimul cu trivialul: *„Luna se înălța tot mai sus, tremurând parcă deasupra munților, în pustietatea azurului înalt. Și era atât de strălucitoare, că dacă te uitai fix la ea un minut, îți venea să strănuți"* (p. 106), prin unele jocuri lingvistice, cum ar fi de pildă trecerea în formă comparativă a unui adjectiv care nu admite comparația: *„...peștele de Macedonia e cel mai vertebrat animal din lume"* (p. 104)[1], sau prin anacronismul și anatopismul voit, ca atunci când după mai multe referințe la biografia lui Euripid, conchide: *„... Euripide a rămas și în conștiința veacurilor viitoare numai ca poet tragic, deși se poate spune despre el că a fost, fără să știe, primul humorist englez – apărut pe pământul Helladei, în antichitate"* (p. 146).

Al. O. Teodoreanu cultivă ritmurile domoale ale povestirii. Opera sa cea mai de seamă, *Hronicul măscăriciului Vălătuc*, 1927, aduce narațiuni dintr-o lume încă medievală, în care lungile petreceri ale îmbelșugării, arbitrarul și „panașul" născocesc farse enorme. Mijloacele stilistice ale acestui

[1] Procedeul e reluat în *Scrisori fără adresă*, unde ni se spune că o capră *„...era mai mamiferă decât oricare alt animal domestic"* (p. 110).

humor, într-o anumită legătură de filiaţie cu acela al unui Anatole France din *La Rôtisserie de la Reine Pédauque*[1], este făcut din adoptarea unei vorbiri arhaice care, cu multele ei grave asociaţii cronicăreşti şi patriarhale, înveselesc atunci când sunt puse să exprime uşurătatea: „*Toate bune, gândea Iancu* (personagiu care avea motive să se îndoiască de cinstea femeii lui), *dar eu bani de dat nu prea am. De unde atâtea mătăsuri, pălării, sulimanuri şi alte asemine? Şi rugatu-s-au Iancu de preasfântul episcop Sofronie s-o spovedească pre ea şi să-i spuie: de-l înşală să ştie şi el. Ce i-o fi spus episcopul Iancului nu v-oi putea spune.. dar după acea spovedanie şi-o cumpărat Aglăiţa casă-n Beilic şi rădvan cu patru suri şi vezeteu în fireturi, că tot târgu' urla. Şi când o auzit Iancu aşa batjocură s-o făcut a nimic nu şti şi s-o trântit la pat, scoţând vorbă că trage de moarte*" etc. (p. 12). În altă parte, vorbirea personagiilor se desfăşoară cu un fast stilistic, în care humorul amestecă amintirile clasicismului şi ale pietăţii, ale culturii profane şi sacre, ca în predicile pe care boierul Toader Zipa, mare băutor de vin şi cunoscător iscusit şi savant al speţelor lui, le ţine fiului său, manifestări ale unei abundente elocinţe din succesiunea umanismului care râde. Metoda lui Al. O. Teodorea-nu este, aşadar, aceea a pastişei istorice, puse în serviciul unei veselii robuste, peste care nu trece niciodată umbra şi scăderea de temperatură a vreunei melancolii personale.

O singură coardă a instrumentului comic lipseşte ironiştilor şi humoriştilor mai noi: sarcasmul, satira amarnică. Râsul lui Heliade şi Hasdeu n-a avut urmaşi. Humorul senin al lui Hogaş, acela duios al lui Bassarabescu, maliţia lui Pătrăşcanu, mizantropia lui Cazaban, ironia sceptică a lui Brăescu sunt reacţiunile unor naturi lucide, râzând în numele bunului-simţ şi al măsurii umane, nu în acela al unor idealuri îndepărtate, a căror lipsă ofensează conştiinţa şi o fac să privească cu

---

[1] *Birtul la Regina Pédauque* (fr.) – roman de Anatole France, apărut în 1893, încărcat de acelaşi umanism livresc, de blândă ironie, care străbate din mai toate creaţiile scriitorului francez (n.ed.).

durere şi dispreț către această lume a neîmplinirii. Satira unui Voltaire sau Swift nu are nimic corespunzător în operele autorilor amintiți aci. Din implicațiile operei acestora, nu se desface niciodată ceva care ar putea echivala cu modelul unei alte lumi. Această caracteristică a artei comice mai noi a scriitorilor noştri alcătuieşte limita, dar şi farmecul ei mai degrabă senin.

IX
PORTRETIŞTI
ŞI ESEIŞTI

O. GOGA, I. PETROVICI, E. LOVINESCU, PAUL ZARIFOPOL, NICHIFOR CRAINIC, L. BLAGA, M. RALEA, PERPESSICIUS

Arta portretului moral, apărută o dată cu primii realişti şi continuată în operele scriitorilor savanţi, a făcut loc cu timpul analizelor din nuvelele şi romanele realismului liric şi artistic. Cine urmăreşte însă dezvoltarea literaturii psihologice nu poate să nu se oprească şi în faţa unora din paginile eseiştilor şi criticilor mai noi, în care portretistica morală reînvie, cu folosinţa unor procedee de compoziţie şi a unor valori stilistice în parte inedite. Printre eseiştii momentului[1], Octavian Goga rezervă un loc întins, alături de viguroase ieşiri polemice, portretului moral, în pagini care au întemeiat reputaţia sa de prozator, egală cu aceea a poetului. Aparţinând, prin toată formaţia lui, unui moment de moderaţie imagistică, Goga va

[1] Pentru istoricul termenilor „eseişti", „eseu", introdus de curând în nomenclatura literară, este de semnalat că, în 1924, O. Goga anunţa în colecţia „Cartea vremii" un volum intitulat *Eseuri*, rămas nepublicat şi al cărei conţinut este probabil că a intrat mai târziu în *Precursorii*, 1930.

asocia rar şi cu discreţie evocarea psihologică cu impresia fizică resimţită totuşi viu de scriitorul care nu face abuz imagistic. În portretul paralel consacrat lui Şt. O. Iosif şi Ilarie Chendi, abia dacă ni se vorbeşte despre *„ochii mari ai lui Iosif şi pupilele neastâmpărate ale lui Ilarie" (Precursorii,* 1930, p. 137) sau despre *„sfiala ochilor"* poetului, *„care priveau cu atâta timiditate împrejur"*, despre *„strălucirea vie, mefistofelică, a profilului frumos tăiat"* al criticului, despre aparenţa lui de *„şef de guerilă"*. În portretul vajnicului luptător, părintele Lucaci, personagiul ne este înfăţişat *„mândru ca un senator roman, frumos ca un cardinal de pe vremea Renaşterii"*. Caracterul personagiului este refăcut însă mai mult din împrejurările vieţii lui, povestite într-un stil vorbit, care ar aminti pe-al lui Vlahuţă, dacă atitudinea lui Goga n-ar fi mai degajată, mai înclinată spre humor, respingând solemnitatea, într-o rostire plină de naturaleţe şi familiaritate. Când un prieten îi povesteşte odată despre „inventatorul" Vlaicu, amintirea fostului coleg de şcoală nu i se prezintă de la început, dar deodată imaginea uitată se impune: *„Stai... stai! Eu îl cunosc pe inventatorul ăsta, pe Vlaicu! – Mi-au înviat în pripă conturele unei feţe cunoscute. Un vechi coleg de şcoală, cam în urma mea cu vreo doi ani la gimnaziul din Sibiu... Cum să nu-l ştiu? Vlaicu care construise o turbină, de-a pus în uimire pe profesorul de fizică şi a lucrat-o la fabrica lui Rieger... Îl văd ca acum, înalt, subţirel, oacheş, cu ochii negri scrutători. Ne duceam la el acasă, ca la panoramă. În chiliuţa lui, unde sta la un croitor, avea un atelier de tâmplărie şi fierărie. Pe poliţe, ceasornice în toată mărimea, chei, rotiţe, cleşte şi pe părete lumină electrică furată din conductul de la stradă. Avea şi sonerie făcută de el – era o comedie întreagă" (Drumul unui cuceritor, op. cit.*, pp. 234–235). Amintirea personagiului revine astfel cu vioiciunea tinerească a momentului în care a fost înregistrată. Scriitorul nu ne povesteşte nouă, ci îşi vorbeşte sieşi. El nu construieşte o imagine pentru noi, ci se confruntă cu propria imagine, prinsă din unda vie a amintirii. Deopotrivă cu cei mai de seamă scriitori români, Goga manifestă darul de a nota

graiul viu şi este unul din interesele portretelor sale, acela de a ne fi făcut să-l auzim pe Caragiale, imitând, amestecând reflecția serioasă cu gluma şi anecdota, lăsându-se câştigat de duioşie şi scuturându-se, cu toată vigoarea naturii sale romantice şi ironice, de valul cotropitor al sentimentului. Când îl surprinde cu vizita sa la închisoarea din Seghedin, după ce îl îmbrățişează, nenea Iancu se adresează povestitorului: *„Am venit, băiete, am venit să văd cum o duci aici la pension... Nu ți-am spus eu să te astâmperi... Ai?... Şi privindu-mă pe subt ochelari mă cerceta de sus până jos. Ian ridică mâinile să văd urmele lanțurilor... Săracu de tine... Uite, ți-am adus nişte merinde şi două sticle de şampanie să le bem noi laolaltă aici în Kecskemét,* la magyar kiralyi *államfogház, mă rog frumos..." (op. cit.*, p. 124). În timpul acestor revărsări ale vervei sale se producea în mintea lui Caragiale misterul creației. Goga fixează momentul: *„Deschidea vorba lin, cu bunătate, şi-o muia într-o lene orientală, într-o clipă schimba resortul ca să-ți arate o seamă de jonglerii capricioase şi deodată se oprea brusc, fața i se crispa, buzele i se strângeau convulsiv, în fundul ochilor îi juca o lumină stranie... Era clipa când din creierul lui Caragiale răsărea un fulger nou... Universul devenea mai bogat cu o minune..." (op. cit.*, pp.125–126). Frumoasa extindere patetică a impresiei: „Universul devenea mai bogat cu o minune", face parte din seria unor mijloace întrebuințate de mai multe ori de Goga. Când, în *Drumul unui cuceritor,* portretistul şi politicul reflectează la atâtea talente populare, deopotrivă cu al lui Vlaicu, pe care stăpânirea maghiară le oprea să iasă la lumină, opresorii vinovați devin *„tâlhari ai evoluției universale"*. Când vestea morții lui Caragiale îi ajunge, autorului i se pare că *„s-a deschis o prăpastie, s-a făcut un gol în natură, ca de-o perturbație cosmică"*. În discursurile politice ale lui Goga, nestrânse încă în volum, procedeul poate fi semnalat de mai multe ori.

Vrednice de remarcat sunt portretele lui I. Petrovici. În *Amintiri universitare,* 1920, figurile profesorilor care au format generația sa sunt prinse în trăsături expresive, pe care

le susține căldura oratorului. Iată pe Titu Maiorescu vorbind și sugerând acea impresie muzicală, pe care niciunul din ascultătorii lui n-a notat-o mai bine: „*N-aveai înainte un profesor care explică, ci mai mult un preot care oficiază. Nu era numai mintea care culegea idei, era tot sufletul care, prins în mreje nevăzute, se simțea tot mai aproape de albastrul cerului. Era un fel de călătorie ușoară spre ținuturi transcendente, în scăpărări de facle și cântece de harpă. Mai ales de pe la a doua jumătate a lecțiunii glasul magistrului devenise atâta de muzical, încât parcă îți venea să-ți clatini capul ca în tactul unei melodii...*" (p. 11). Rectificând opinia curentă, gândirea lui Maiorescu se arată a fi fost străbătută de emoția metafizică, pe care artistul muzician părea a o culege din toate sonoritățile lumii: „*Urechea lui fină deslușea în clocotul lumii înconjurătoare sunetele care veneau de aiurea, dintr-o lume nevăzută*". Alt tip de oratorie aducea în aceeași vreme tânărul profesor N. Iorga, o dată cu obligația în care punea pe auditorii săi să limiteze formula prestigioasă a elocinței solemne și oarecum artificiale a maestrului rămas mult timp indiscutabil: „*...totul era îmbrăcat într-un vestmânt sclipitor de caracterizări lapidare, icoane neașteptate, biciuiri usturătoare. Și de peste tot se desfăcea un suflu de primăvară, o senzație de proaspăt, un cântec de viață intensă. Simțeam totodată ceva care deranjează domnia maioresciană, ca acea lumină a zorilor de ziuă care turbură, în saloane, candelabrul cel mai strălucitor*" (p. 27). Cât despre amabilul sceptic și filozof materialist C. Dumitrescu-Iași, impresia pe care el o putea face era mai vie în cercul convorbirilor intime, unde finețea și mobilitatea lui îți sugera neapărat sentimentul limitelor proprii: „*Nu te reducea la tăcere cu acel autoritarism pretențios de care uzează alții, incomodându-te și răpindu-ți orice plăcere adevărată. Mijloacele sale erau cu totul altele: o vioiciune, o viteză de a-ți prinde gândul, care făcea de prisos să mai continui fraza până la capăt, o vervă plină de scânteiere și de haz, o dialectică abilă, un talent de-a aprecia oamenii și lucrurile cu absolută lipsă de pedantism și de pornire, în sfârșit o așa*

de copioasă povestire, încât nu-ţi rămânea în faţa ei decât să retragi sfios în desagă merindele sărăciei tale..." (p. 35)[1]. Goga punea la baza portretelor sale sentimentul prezenţei vii a oamenilor. Petrovici îi caracterizează mai cu seamă prin sentimentele şi reflecţiile pe care aceşti oameni le trezeau în el, dar şi prin comparaţia sau metafora care conchide evocator, un procedeu de care oratorul şi eseistul au uzat adese, în cursul unei opere variate.

Alături de Goga şi Petrovici, dar reprezentând o altă atitudine şi alte mijloace, scriitorul care cultivă mai insistent portretul moral, dându-i o largă notorietate în epoca noastră, este E. Lovinescu. În cele trei volume ale *Memoriilor,* după ce fusese practicată de atâtea ori în lunga serie a volumelor de *Critice,* portretistica morală se constituie la E. Lovinescu ca un gen cu o structură bine determinată, statică. Modelul acestei producţii este portretul clasic, construit pe o axă unică, o însuşire, pozitivă sau negativă, prezentată cu un relief voit exagerat, pe firul căreia se prind diferite împrejurări din viaţa modelelor, povestite cu vervă anecdotică şi menite să confirme intuiţia centrală a caracterului zugrăvit. După arta portretistică a lui Lovinescu, oamenii ar fi structuri simple, mişcate de un singur resort, fără trăsături întregitoare în dependenţă. Caracterele acestea, reduse în cea mai mare parte la automatismele lor, sunt gata din primul moment, nu evoluează sub ochii noştri, încât împrejurările povestite cu privire la ele nu apar pentru a le extinde sau a le dezvolta, ci pentru a le confirma în tendinţa şi, aş putea zice, în mania lor singulară. S-a pus în legătură metoda portretistică a lui Lovinescu cu aceea critică a lui Taine[2]. Trăsătura unică, despre care vorbim, ar fi

---

[1] Pentru caracterizarea oratorilor generaţiei trecute, P. P. Carp, Delavrancea, Take Ionescu, Al. Marghiloman, V. Bogrea, cu observaţii incisive, vd. şi celălalt volum de portrete al lui I. Petrovici, *Figuri dispărute,* 1937.

[2] *Taine, Hippolyte* (1828–1893) – istoric, filozof şi critic francez, care a căutat să asigure studiului creaţiei artistice o bază riguroasă prin reliefarea factorilor obiectivi, determinanţi. După el, marile spirite creatoare

ceva deopotrivă, cu „*la faculté maîtresse*" a criticului francez. Apropierea (confirmată de Lovinescu, *Memorii*, II, p. 21) se poate face, desigur, deşi la scriitorul român, portretul primeşte adeseori retuşele ironiei sale şi nu o dată trăsătura unică tinde să ia o dezvoltare caricaturală. Ceea ce deosebeşte portretele morale ale lui Lovinescu de acele ale clasicismului este vioiciunea impresiei fizice pe care scriitorul modern, trăind în epoca imagismului, nu omite niciodată s-o fixeze în fundamentul construcţiei sale. Oamenii sunt în adevăr văzuţi, înregistraţi în caracterul aparte al aparenţei lor, din care particularitatea morală se desprinde firesc, aşa cum căldura se desface din lumină. Iată, de pildă, pe Em. Gârleanu, „*fostul ofiţer cu chip de negustor armean din bazarul Stambulului, cu ochi mari languroşi de odaliscă, cu faţa smolită, cu musteţile răsucite, subţiate, înfăşurat într-o nelipsită şi largă vestă de flanelă*" *(Memorii*, I, 1930, p. 189). Intuiţia generatoare aproape s-a format. Restul portretului nu multiplică trăsăturile, ci le reia, le variază uşor, adâncindu-le în planul psihologic. Aparenţa moale a orientalului, cu „*ochii galeşi de văduvă obosită*", este a unui veleitar indolent, făuritor de planuri veşnic nerealizate. Reprezentant al unei anumite boeme scriitoriceşti, „*Gârleanu se arăta neîntrecut făcând şi desfăcând reviste, organizând şezători şi societăţi, scoţând ziare sau calendare, totul debitat cu un glas cald şi molatec, lipsit de convingere, sub protecţia unei priviri visătoare şi obosite, totul «pe onoarea mea, dragă, chiar mâine pornim»*" *(op. cit.*, p. 190). Când nereuşita, la împlinirea scadenţelor, îi era amintită, „*entuziasmul pornea de la început, spumos şi inoperant*". Generalizarea criticului completează în fine pe a portretistului: „*talentul lui era real, dar feminin şi minor*". Aceeaşi metodă este aplicată şi în portretul celorlalţi scriitori prezentaţi în *Memorii*. Iată pe D. Anghel: „*mic, cu extremităţile fine, denotând o altă rasă*

---

sunt călăuzite de o „facultate dominantă" *(„la faculté maîtresse")*, asupra căreia îşi exercită înrâurirea condiţiile de mediu, de loc şi de timp. N-a greşit văzând în artă expresia evoluţiei spirituale a societăţii (n. ed.).

şi, în orice caz, un alt punct de origine decât cel obişnuit al scriitorului român, rural prin definiţie, cu un cap piriform terminat printr-o bărbiţă, cu obrazul prematur brăzdat de cute adânci, cu o chelie aproape totală, cu o voce guturală şi răguşită, spontan şi impulsiv, Anghel aducea cu dânsul o notă de distincţie, de rafinament, de cavalerism, de altfel repede deviat în violenţă şi agresivitate; avea «un punct de onoare», pe care ţinea să şi-l apere prin redacţii, la nevoie chiar cu revolverul aruncat pe masă" (*op. cit.*, p. 198). După viziunea fizică a omului, axa unică a structurei lui morale este găsită: „punctul de onoare". Restul portretului reia această trăsătură şi o aplică. Iată portretul lui Iosif: *„Nimic nu poate fixa imaginea de bunătate, de blândeţe, de resemnare inspirată de acest om, de altfel, viguros construit, cu ochi bulbucaţi, dar adormiţi sub pleoape roşii, cu păr negru ca pana corbului, căzând în jos, precum cădea întreaga lui fiinţă de salcie plângătoare... Iosif – era însăşi expresia vieţii vegetative, lipsită de reacţiune în faţa oricărei nedreptăţi şi a oricărei situaţii, părând că nu trăieşte, ci doarme somnul lung al castelelor fermecate de vrăjitorii basmelor. Funcţia poetică învinsese în el vigoarea rasei..."* (*op. cit.*, p. 204). Pe viziunea centrală a poetului ca o salcie plângătoare, în care darul poetic dobândise preponderenţa asupra celorlalte funcţiuni ale vieţii, se grefează restul amănuntelor tabloului, cu amintirea tragicelor lui decepţii, până la derivarea atât de neaşteptată într-un cântec războinic şi până la moartea pe care şi-a dat-o singur. Tot astfel în Ilarie Chendi ni se prezintă „polemistul", în D. Nanu cu imaginea lui de „candoare speriată" ni se înfăţişează „distratul", în Cincinat Pavelescu, scriitorul „cu masca lascivă şi spirituală", este văzută natura lui trubadurească şi imaginativă, în Caton Theodorian, „egoismul elementar" etc. Totul în perioade echilibrate, într-un stil care nu economiseşte neologismul, cu o vădită tendinţă spre conciziune după cum o dovedesc multele construcţii debutând cu propoziţia secundară: *„Scop ultim al oricărei literaturi memorialistice, interesul documentar îşi găseşte o limitare în însăşi limitarea personalităţii sociale a*

scriitorului". Sau: „*Scoasă dintr-o experiență strictă, ea nu poate acoperi decât o arie restrânsă de cunoaștere sau de raporturi...*" Sau: „*Suprapusă strâns pe realitate, memorialistica se configurează, așadar, pe fapte și experiențe fatal reduse...*" Sau: „*Practicată în mărăcinișurile spinoase și focurile încrucișate ale unor emotivități cu antenele întinse tuturor adierilor, e de la sine înțeles că memorialistica*" etc. Sau: „*Reale și fără putință de a fi ocolite, nu-i rămâne memorialistului decât de a recunoaște primejdiile ca inevitabile*" etc. (*Memorii*, I, pp. 7–9). Grație acestui procedeu, legăturile cu funcțiune pur gramaticală, inexpresive, dintre membrele frazei, sunt eliminate și întregul câștigă în concentrare. În total un stil scriptic, poate acela care prezintă mai izbitor acest caracter alături de stilul lui Arghezi, elaborat de un om care nu se ascultă vorbind, ci compune cu foaia de hârtie sub ochi, pentru oameni care urmează a-l citi.[1]

Portretul moral nu este constituit totdeauna din imaginea unui om văzut al cărui caracter este refăcut din impresii directe. Există și speța portretului moral generalizator, așa cum l-a practicat Teofrast în vechime, La Bruyère în timpul clasicismului francez. În acest din urmă înțeles, într-o revistă a portretisticei morale mai noi, trebuie amintit Paul Zarifopol, scriitor ager și subtil, care zugrăvind „tipul politic", „sentimentalii", „clasicii", „intelectualul", „geniul organizator", „geniile agitate" etc., aduce o contribuție de seamă, într-un domeniu pe care nimeni altcineva nu-l reprezintă în generația sa. Paul Zarifopol este un critic al culturii, dar defectele, contradicțiile de atitudine, formulele pe care prezentul le moștenește fără control de la trecut, sunt observate de obicei înlăuntrul structurii unui anumit tip omenesc, pe care el îl despică, îl urmărește în jocul motivelor lui, îl demască cu persiflajul

---

[1] Vd. și propriile caracterizări stilistice ale autorului, *Memorii*, I, p. 158, urm., în care se remarcă „*evitarea pulsației vieții*", ca o notă a unei trepte mai noi în evoluția sa; apoi, cu aplicație la metoda și stilul critic, rămase în afară de cercetarea de față, *Memorii*, II, p. 12. urm.

său. Zarifopol este un om de formulă burgheză și liberală, un intelectual care dorește între oameni raporturi bazate pe sinceritate și luciditate, un promotor al omului „tehnic", adică al insului orientat către creația socială, prin urmare și al artistului și al cercetătorului științific, pe care el îi opune tipurilor arhaice, crescute din instincte și pasiuni obscure. În materie literară, nu se sfiește să preconizeze o literatură „distractivă", împotriva tuturor convențiunilor gustului și în special al convenției clasice.[1] Cunoscător erudit al mai multor literaturi vechi și moderne, Zarifopol va denunța ceea ce i se pare a fi prejudecata clasică, cu o libertate de spirit și, uneori, cu un elan iconoclast, care egalează libertățile criticii sale sociale. Din unghiul acestei atitudini trebuiesc înțelese toate particularitățile stilistice ale scrisului lui Zarifopol. Criticul acerb, mare prieten al lui Caragiale, va manevra arma ironiei, vorbind cu patos simulat și cu prefăcut respect despre lucruri pe care în realitate le disprețuiește. În seria eseurilor și portretelor sale morale, pe care începe a le publica încă din 1915 în *Cronica* lui Tudor Arghezi, cu ale cărui intempestivități ale vocabularului maniera sa prezintă unele înrudiri, Zarifopol va folosi adjectivul tare, când indignarea sa nu se stăpânește sau pe acela familiar și insinuant, atunci când se ascunde sub masca ironiei. Astfel, el va divulga *„năzbâtiile crude, viclene ori brutale ale creaturii politice" (Din registrul ideilor gingașe,* 1926, p. 26) sau *„voluptatea, arogantă și leneșă de a porunci"* (p. 69). Altădată el va remarca cu aceeași folosință a termenului tare și a asociației neașteptate, într-o anumită literatură a timpului *„stupidități sentimentale și mofturi patetice"* (p. 45). Îndoindu-se de realitatea unor sentimente, cum este prietenia, nu se va sfii să remarce că termenul acesta face parte din *„repertoriul bleg al substantivelor patetice"*, adăugând că înclinarea de a descoperi virtuți poate să nu fie decât o *„pioasă nerozie"* sau o *„grosolană strâmbătură"*. Dar se va pronunța cu familiaritate admirativă despre invențiile

[1] Cp. și *Pentru arta literară*, 1934.

tehnicei, pe care le va numi „*drăcii profunde și curioase*", (p. 26) sau cu ironie gravă despre „*ciudata ruină*", care ar fi vechea iubire romantică a trubadurilor, când nu va vorbi despre „*lirismele venerice și obstretice*" ale romanelor lui Zola (p. 57). Criticul nu pregetă să întrebuințeze aceeași manieră și în tratarea marilor nume ale literaturii sau ale filozofiei, surprin zând respectul sau indiferența cu care sunt privite de obicei. Renumiții făuritori ai clasicismului francez, Malherbe[1], Vaugelas[2] și Boileau devin astfel, deodată, cu familiaritate, „*oameni serioși, cuminți și cumsecade*", dar mai apoi „*vrednici jandarmi literari*" (p. 93). Despre preocuparea lui Kant de a distinge între postulatele rațiunii teoretice și practice ni se spune că este „*o grije care cam bate la ochi*", o „*naivitate șireată*" (p. 136). Voltaire devine „*patriarhul iritabil și satiric*" (p. 219). Goethe însuși ne este înfățișat ca un „*impecabil* poseur", ca „*prelat optimist panteist, pus să blagoslovească regulat universul*" (p. 136). Apare în toate acestea un stil disociativ, obținând pretutindeni negativul locului comun, folosind epitetul împotriva asociațiilor prestabilite ale limbii, încercând să devalorizeze gloriile consacrate, lucrurile sau situațiile, prin transpunerea lor într-o expresie, în care libertățile neîngrădite ale spiritului asociază noțiunile sau numele cele mai respectabile cu adjective compromițătoare sau cel puțin micșorătoare pentru ele. Este metoda unui polemist ideologic, cu afinități în timpul său. S-ar putea spune că stilul lui Zarifopol este echivalentul arghezianismului în portretistica morală și în literatura de idei.

---

[1] *Malherbe, François de* (1555 1628) poet lipsit de fantezie, a suplinit noutatea inspirației printr-o extremă rigoare a formei. În materie de limbă a preconizat purificarea limbajului poetic de termenii străini, susținând necesitatea valorificării izvoarelor populare și naționale (n.ed.).

[2] *Vaugelas, Claude Favre* (1585–1650) - unul dintre primii legislatori ai regulilor limbii franceze expuse la *Observații asupra limbii franceze de folos celor ce vor să vorbească și să scrie bine*, apărute în 1647 și devenite un cod gramatical clasic (n.ed.).

*

Scrisul lui Zarifopol ne duce în centrul literaturii de idei, care în ultimele decenii a făcut atâtea progrese, încât ea singură ar merita o cercetare separată. Dar cum în lucrarea de față ne-am propus a analiza proza românească, în întreita funcțiune a povestirii, analizei și evocării, este firesc să nu reținem din scrisul gânditorilor decât acele laturi care prezintă o legătură mai strânsă cu literatura frumoasă. În acest domeniu limitat, alături de portretistica morală, se cuvine a rezerva un loc eseului evocator, ajuns acum la o formă oarecum închegată, printr-o multiplă contribuție, din care vom desprinde mai întâi pe aceea a lui Nichifor Crainic.

Nichifor Crainic este un polemist ideologic, un scriitor care nu ia condeiul în mână decât pentru a impune un punct de vedere sau pentru a doborî un adversar. Metoda sa nu este însă retorică și cu toate că, prin atitudini, el amintește uneori pe N. Iorga, arta sa scriitoricească se călăuzește de alte principii. Nimic din debitul învălmășit al lui Iorga, din fulgerarea care evocă chipuri omenești scăldate în lumina astrală a unor vaste semnificații. Nici densitatea de impresii, nici veșnica agresiune a scriitorului oarecum sufocat de abundența naturii sale pasionate. Nichifor Crainic este un scriitor la care pasiunea nu respinge claritatea și ordinea ideilor, grupate în succesiunea strânsă a argumentării, în luminoase și temeinice structuri. Oricine străbate unul din eseurile lui Crainic, trăiește, la sfârșitul lui, impresia unui lucru bine articulat în toate încheieturile lui, limpede determinat în spațiu, un adevărat organism autonom, din care este greu să clintești vreunul din elementele alcătuitoare. Impresiile sale particulare sunt mai puțin vii, fantazia sa ne provoacă mai puține uimiri, dar simțul său pentru unitate, puterea sa ordonatoare și constructivă este incontestabil superioară.

În latura evocativă, Crainic folosește marile simboluri ale culturii, din care se pricepe a extrage toată solemnitatea patosului lor. Iată procesul dintre păgânism și creștinism, pe

care gânditorul şi militantul ortodox îl învie odată, împreună cu Max Klinger, pictorul marei pânze de compoziţie *Isus în Olimp*: *„Pe muntele pe care l-a cântat Omer şi l-a adorat poporul grec, zeii sunt adunaţi în jurul lui Joe ca pentru cea din urmă dată când se mai văd între ei. Sunt zei, sunt zeiţe şi e* Jupiter tonans *care încă mai şade pe tronul împărătesc de odinioară. Dar chipurile lor nu mai zâmbesc senine şi armonioase, de tinereţe şi de frumuseţe eternă, cum le plăsmuise simetria limpede a fantaziei mitologice. Sunt parcă fantomele celor cari au fost. Zeus însuşi, cel cu fruntea maestuoasă din care ţâşnise Minerva, înţelepciunea lumii, arată îmbătrânit, gârbov şi slăbănog, tremurând din încheieturi şi abia ţinându-se în jilţ. Mâna care strânsese cândva fulgerul cade goală şi uscăţivă pe genunchi; în cealaltă mână, sceptrul puterii supreme e abia un toiag în care se razimă neputinţa bătrâneţii. Chiar jilţul, de aur, marmură şi ivoriu altădată, arată ca din lemn putrezit de carii vremii şi parcă, dacă l-ai atinge, ar scârţâi şi s-ar face praf. O grea mizerie a prăpădit Olimpul, a îmbătrânit pe zei, a desfigurat pe zeiţe. În ochii fericiţilor, cari şi-au hohotit râsul de aur peste veacurile culturii eline, lăcrimează tristeţea paraginii şi a morţii. Ceva s-a petrecut în lume, mai presus de ei, ceva ce nu-l înţeleg, dar îl simt ca pe un semnal al sfârşitului. Ananghia e stăpâna oamenilor, dar Ananghia nu iartă nici pe zei. Undeva ceasul ei a bătut inexorabil... Şi ochii tuturor, trişti de moarte, ţintesc o apariţie străină, pe care n-au mai văzut-o, n-o cunosc şi care înaintează plutitor, simplu, imaterial, pe creştetul Olimpului: Isus înaintează, şi din făptura lui se desface o putere care veştejeşte întreaga frumuseţe a Olimpului. O putere care, dacă înseamnă moartea zeilor, înseamnă totdeodată viaţa nouă a omenirii. Nedumeriţi se uită zeii şi într-o clipă se simt schilozi şi muribunzi. Iată numai că din grupul corpurilor acelora goale şi sluţite de urâţenia sfârşitului, o femeie se desprinde, una singură şi iluminată la faţă. Ea cade în ardoare la picioarele lui Isus. E* Psyhe, *zeiţa sufletului, sufletul însuşi al omenirii. Viaţa, care rotunjea cu viul ei superbele forme olimpice, se*

retrage din ele, se concentrează toată în Psyche, *iar* Psyhe *o azvârle, convertită la picioarele Mântuitorului lumii. În clipa aceea, zeii Olimpului asfinţesc, goi de sens – ca pieile de care se despoaie şarpele primăvara... Cu ei odată moare, pentru creştinism, sensul ultim al artei greceşti* (în *Gândirea).* Sublimitatea viziunii găseşte expresii puternice, cutremurătoare prin înălţimea semnificaţiei morale. Patosul este extras din idee, şi cititorul este cucerit, nu prin ochi şi prin nervi, ci prin conştiinţa lui, căreia i se luminează un punct de răscruce a marilor drumuri umane.

Altădată este vorba a se lumina colaborarea geniului cult cu cel popular, convergenţa de energii care se găsesc de fapt şi trebuie să rămână la temelia întregii noastre literaturi. Simbolul folosit este acela al prieteniei lui Eminescu cu Creangă, rătăcirile, petrecerile şi nesfârşitele lor convorbiri, în care se elabora destinul literaturii române. Paginile din *Gândirea* ni-l aduce în faţă: *„Pe dealurile ondulate ale Iaşului, umblau razna odinioară, în ceasurile lor de repaus doi prieteni. Unul roşcovan şi rotofei, bărbos dar răspopit, argint viu la minte şi vorbăreţ ca un copil, iar vorba lui plină de drăcovenii pipărate şi de înţelepciuni glumeţe; celălalt – obraz palid, frunte boltită ce lumina ca un crâmpei de cer printre norii de păcură ai pletelor, mai mult tăcea, asculta pe flecar şi, ascultându-l, părea un zimbru ce soarbe din izvor. Arar, când deschidea el gura, vorbăreţul se oprea. Şi-n mintea celui ce n-avea un orizont mai larg ca vatra unde se născuse, vorbele rare ale palidului prieten deschideau cercuri de lumină: cât roata zărilor, cât roata Daciei, cât roata pământului, cât roata cerului cu stele. Erau vorbe culese de prin cele străinătăţi pe care cel simplu, uimit, nici nu le bănuia, căzute apoi în adânc de suflet, coapte acolo ca într-un cuptor, îndelung, mărite şi rotunde ca pâinile dospite... Câteodată se opreau la vreo cârciumă de margine, ascultau lăutari bătrâni, beau vin şi se ospătau cu pui fripţi şi mămăligă caldă. Roşcovanul, înflorit de mulţumirea vieţii, scotea apoi o poveste, nou meşteşugită, şi i-o cetea «lui Mihai». Iar Mihai îi spunea în*

urmă, tărăgănat, Doina: «Tot românul plânsu-mi-s-a...» *Ion Creangă cel năzdrăvan plângea ca un copil. Tot aşa precum râdea. Eminescu îşi regăsea în ele pe vechiul lui prieten, sufletul popular, folclorul, haosul spuzit de stele, din care a desprins cea mai frumoasă poezie românească:* Luceafărul. *Prietenia lor e prietenia literaturilor româneşti cu poporul românesc*". Creangă ascultând pe Eminescu, comparat cu un „zimbru care soarbe din izvor", folclorul, inspirația poporului, asemănată cu un „haos spuzit de stele" sunt numai câteva amănunte în aceste pagini, în care alături de imaginea patetică şi de evocarea romantică a lui Eminescu, văzut oarecum ca în *Sărmanul Dionis* sau în *Geniu pustiu,* prezența lui Creangă provoacă imaginea realistă şi tonul familiar, într-un întreg de un frumos echilibru artistic. Dar marile simboluri ale culturii revin încă o dată în evocarea copilului Parsifal, întrupare a geniului popular, invocat de teoreticianul tradiționalist, ca o necesitate permanentă a literaturii noastre: *„În munții de miazănoapte ai Spaniei gotice stă castelul Montsalvat – burgul Gralului – unde se petrece uriaşa dramă liturgică a lui Wagner*", începe Crainic în stil de povestire, până când apariția lui Parsifal, pornit să salveze sfântul Potir, actualizează povestirea şi-i dă caracterul unei scene dramatice. *„Persifal,* «der reine Tor» – (sancta simplicitas, i-ar corespunde, ca sens) – *e întruparea puterii elementare, nedespicată încă de conştiința binelui şi răului, informă, neconturată încă de cunoaşterea de sine. Apare din negura străveche a pădurii jucându-se, adică săgetând o lebădă sacră.*

– Cum ai putut să faci păcatul acesta?

– N-am ştiut.

– Unde eşti tu, aici?

– Nu ştiu.

– Cine te-a trimis pe drumul acesta?

– Nu ştiu.

– Cum te cheamă?

– Multe nume am avut, dar nu mai ştiu niciunul.

E copilul naiv al naturii. Omul fără istorie pe care democrația îl ridică din adâncuri. În fața lui stă: deoparte cetatea sfântului Potir în primejdie, de cealaltă grădinile fermecate ale lui Klingsor – civilizația occidentală. Mulți cavaleri am pierdut, mistuiți de patima strălucitoarelor grădini.

Va ști el să biruie, să mântuie, să creeze?

Răspunsul mocnește în vitalitatea lui.

Și-n taina sorții".

Sugestiva scenă se încheie astfel cu notația eliptică a autorului care simbolizează la rându-i gândirea închizându-se în cercul tainic al marilor așteptări. Mijloacele lui Crainic sunt însă mai variate. Când nu este simbolul sublim, avem disertația de idei, în care precizările gândirii sunt duse de valul unei comunicativități calde. În importanta mișcare a eseului contimporan, Nichifor Crainic aduce simțul construcțiilor solide, un patos extras din contemplarea marilor simboluri ale culturii, căldura expunerii ideologice. Multe din eseurile scrise în ultimele două decenii s-au orientat după modelul lui.

Împreună cu numele lui Nichifor Crainic se pronunță acela al lui Lucian Blaga. Rareori a existat însă o deosebire de temperament atât de mare între doi scriitori, ca aceea dintre Crainic și Blaga. Unul este un ideolog militant, ancorat în mari categorii obștești, tradiția, etnosul, biserica, celălalt un cugetător fără ascuțiș practic, ținând să accentueze nota sa personală. Lucian Blaga este un om de știință, preocupat să distingă, să clasifice, să ordoneze o materie intelectuală de care se apropie cu minuțiile unui analist. De aci mulțimea schemelor, a tabelelor sinoptice și clasificatorii care interceptează expunerea lui. De aci mulțimea termenilor tehnici creați pentru nevoile demonstrației și acele articulații didactice ale frazei, care afirmă ceva într-o anumită *„ordine de idei"*, într-o *„primă aproximație"*, după care își propune să facă *„un pas înainte"* sau să adâncească *„problema și perspectivele potrivit teoriei"* sale etc. Blaga este însă un om de știință romantică și, pentru a-l înțelege în particularitățile structurii sale, ar trebui să-i căutăm prototipul printre speculativii romantici,

un Schelling şi discipolii săi, spirite convinse că adevărurile naturii şi ale culturii trebuiesc descifrate din simboluri adânci, din ceea ce el numeşte cu o expresie atât de caracteristică pentru sine, *„chiromanţia ascunselor fundaluri" (Spaţiul mioritic,* 1936, p. 12). *„Ştiinţa romantică e adeseori împletită cu anecdota cosmică"*, scria Blaga altădată (*Fetele unui veac,* 1925, p. 24) şi această anecdotă cosmică, tălmăcită din simbolismul lucrurilor, prin vălul cărora conştiinţa omului poate intui realităţile ultime, oprite a se destăinui direct, constituie materia cercetării sale. Acestea fiind poziţiile lui Blaga, arta sa scriitoricească va excela în interpretarea formelor simbolice ale culturii, printr-un efort neegalat de altcineva de a se transpune simpatetic în interiorul lor şi de a găsi analogiile grăitoare. Până a ajunge astfel să interpreteze simbolismul doinei noastre, iată, în *Spaţiul mioritic,* pe acel al cântecelor intonate de locuitorii germani ai munţilor Alpi: *„...Să ascultăm un cântec alpin, cu acele gâlgâituri ca de cataracte, cu acele ecouri suprapuse, strigate ca din guri de văgăuni, cu acel duh vânjos, şi înalt, şi teluric, zgrunţuros ca stânca şi pur ca gheţarii. Presimţim şi în dosul cântecelor alpine un orizont spaţial propriu lor şi numai lor: spaţiul înalt şi abrupt ca profilul unui fulger, al marelui munte"*. După cântecul alpin, iată pe cel argentinian: *„S-a întrupat, în ritm şi-n învăluieli de sunet, şi în aceste cântece de acordeon o melancolie, o melancolie fierbinte a cărnii, stârnită solar în omul ce aşteaptă dezlegarea de o tensiune interioară în mijlocul pampelor sud-americane, fără nădejde, tensiunea fiind aşa de mare că nimic n-o poate rezolva"*. Şi, după aceste relaţii stabilite în spiritul romantic al analogiilor, iată şi doina românească, în care scriitorul aude *„ploile pânzişe şi singurătatea stelară a plaiului* (p. 23), *„ritmică legănare, ce trece de-a lungul poeziei ca un vânt"* (p. 28). După analiza simpatetică a cântului, iată pe aceea a arhitecturii populare, unde în contrast cu *„frontul înlănţuit, dârz şi compact"* al puternicei organizări colective a satului săsesc, scânteiază albele case româneşti, despărţite prin *„intervalul verde al ogrăzilor şi grădinilor"*, puse *„ca nişte*

silabe neaccentuate între case" (p. 26). Arhitectura bisericii bizantine interpretează sentimentul nostru religios, prin a ei „*lumină neterestră... invadând de sus în jos lăcaşul... în fâşii de lumină pe care le poţi tăia cu spada*" şi care sunt „*ca nişte drepte cascade*" (p. 89). Semnificaţia morală a pietăţii bizantine care a ridicat aceste locaşuri de rugăciune se lămureşte mai bine dacă o comparăm cu aceea a omului gotic: „*Omul gotic spiritualizându-se de jos în sus are în catedralele sale sentimentul unei pierderi în obscuritatea transcendentă; omul bizantin, aşteptând în bisericile sale revelaţia de sus în jos, se pierde în viziunea unei lumini înteţite*" (p. 90). Originalitatea contribuţiei scriitoriceşti a lui Blaga cred că trebuie căutată în expresia acestor analogii şi tâlcuri, obţinute prin fineţea sentimentului intuitiv.

Poate nu există un mijloc mai bun de a sesiza originalitatea lui Blaga decât acela al comparaţiei cu Mihai D. Ralea, după cum încercarea de a prinde nota stilistică a acestuia din urmă găseşte un bun sprijin în alăturarea lui de Blaga. Căci pe când arta analogistică a lui Blaga surprinde tâlcul metafizic al formelor culturii şi afinităţile acestora cu natura în care ele se înrădăcinează, ca o plantă în peisagiul ei, Mihai D. Ralea, scriitor care şi-a plimbat vioaia lui curiozitate prin faţa multor aspecte ale naturii şi ale culturii, numeroase peisagii şi opere ale literaturii şi artei, intuieşte în toate socialul şi psihologicul, cu un fin simţ al apropierilor, în care s-ar putea vedea forma laicizată a analogiilor romantice. Pe de altă parte, pe când, la Blaga, natura, cultura şi semnificaţia metafizică alcătuiesc o unitate statică, structurală, care ne permite să trecem de la una la alta ca prin sălile unui palat, aceste aspecte sunt la Ralea momentele unui proces, termenii unui raport cauzal. Când în *Memorialul* său (1930), Ralea ajunge să povestească rătăcirile sale prin Stambul, îl opreşte deodată asemănarea cu unele aspecte româneşti, ale căror determinări genetice îi apar abia acum cu toată claritatea: „*Peisagiu misterios şi feeric, lucrat în bună parte din istoria noastră, Stambulul ne oferă cheia cu care ne înţelegem bine o parte din particularităţile istoriei*

patriei. Retrăiesc cu intensitate pagini de trecut românesc, în acest haos musulman. Despart cu grijă ceea ce e al nostru din această îngrămădire de seminții și neamuri, și înțeleg concret și direct atâtea lucruri nelămurite din viața noastră zbuciumată. Mă recunosc puțin turc, după cum în atâtea obiceiuri și oameni de aici întrezăresc câte ceva românesc" (pp. 31–32). Când poposește la Barcelona, este drept că marea catedrală a orașului este caracterizată, la început, prin tendința mistică pe care o exprimă, prin ingenioase asocieri cu aspecte ale naturii, dar în cele din urmă prin notarea răsunetului afectiv al construcției, care nu mai lasă nicio îndoială asupra faptului că omul care se exprimă aci nu este un metafizician în căutarea tâlcurilor transcendente, ci un psiholog și un amator de stări de suflet: „*Biserica de aici se întinde, se împrăștie în suprafață, nu se avântă către cer, în dimensiune verticală, cu săgeata îmbătată de azur, fără conștiință de piedică și de materie. Dar interiorul, cu acel nedeslușit haos de sumbru, care are în el, în același timp, umbră și mister de pădure, rezonanță în vid de grotă și umezeală de fântână, caracteristic catedralelor gotice, te înfășură, te spiritualizează și te nimicește, fărâmițându-te, presărându-te pretutindeni și nicăieri*" (p. 80). Alteori, sub înfățișările artei sunt intuite stările psihologice și sociale care le-au produs, ca în descrierea Escorialului, enorma construcție „*în același timp o cazarmă și o mănăstire*", expresie a ascezei castilane, dar și a reprezentantului ei, Filip al II-lea, suflet „*întunecat, taciturn, bănuitor, mistic, perfid și fanatic*", care, în casa menită să-l adăpostească, „*și-a oferit cea mai perfectă nuditate, din ascetism*". Căci, adaugă Ralea în stilul generalizator al moraliștilor, ascetismul este câteodată „*o formă a ambiției și a orgoliului nemăsurat*". Escorialul este apoi monumentul indigenței: „*El reprezintă ideea de opulență a unui popor sărac pe un sol de piatră. Căci săracul, când gândește bogăția, o vede tot subt aspectul sărăciei, numai cu mult mai mare. Sub stâncile goale ale Sierrei, masivul de piatră al acestui somnambulic palat, pe care n-a înflorit nicio ornamentație, pare un peisagiu lunar*" (p. 107). Călătorind

sau citind, cu preocuparea de a surprinde astfel de corelații mai ascunse, Ralea înaintează în cunoașterea oamenilor și a stărilor și cititorul care îl urmărește se duce deodată cu gândul la scriitorul care cu o sută de ani mai înainte oferea literaturii noastre prima relațiune psihologică a unei călătorii, ingeniosul amator de oameni și locuri Ion Codru-Drăgușanu.

În cronicile fantaziste ale lui Perpessicius se manifestă un temperament stilistic din familia unui Odobescu, Hogaș și Matei Caragiale. Scrisul clasicizant poposește, o dată cu Perpessicius, într-una din noile lui etape, îmbogățit cu tot ce-i poate aduce farmecul unui spirit învățat și urban și a unei inimi pline de toleranță și tandrețe, cultivând melancoliile memoriei, pasiunea lecturilor nesfârșite, în umbra bibliotecilor pe care el le cântă cu delicatețea unui poet idilic. Când frumosul chip virginal, întrezărit printre doctele tomuri ale lui Du Cange[1], Saglio[2] și Daremberg[3], Nisard[44], Nyrop[5] și Meyer-Lübke[6], dispare deodată, el i se adresează cu această invocație, subliniată de humor: „*De ce întârzii să cobori, Victorie într-aripată, între zidurile tapetate cu tomuri ale sălii acesteia de bibliotecă? Cu ce inadvertență te-au supărat clasicii, ce rezervă te-a indispus la romantici, de ți-ai uitat cu totul fotoliul numerotat de sub barba stufoasă a magului de la Câmpina? Cerneala și-a uscat drojdia neagră pe fundul călimărilor, gânditor s-a lăsat pe spate fotoliul vacant și străină visează fereastra.*

---

[1] *Cange, Charles du* (1610–1688) – erudit istoric francez, celebru pentru studiile asupra Bizanțului și Orientului latin (n.ed.).

[2] *Saglio, Edmond* (1828–1911) – arheolog francez, unul din principalii autori ai *Dicționarului de antichități grecești și romane* (n.ed.).

[3] *Daremberg, Charles Victor* (1817–1872) – medic și cercetător erudit al antichității, colaborator al lui Saglio la *Dicționarul antichităților grecești și romane* (n.ed.).

[4] *Nisard, Charles* (1808–1889) – erudit cercetător literar, în special al creațiilor populare (n.ed.).

[5] *Nyrop, Kristoffer* (1858–1931) – lingvist danez (n.ed.).

[6] *Meyer-Lübke, Wilhelm* (1859–1933) – filozof de origine elvețiană, a dedicat numeroase studii savante limbilor romanice (n.ed.).

Cum se înfiora plopul când îţi odihneai privirea obosită pe creştetu-i şi ce smerită se ruga crucea din vârful clopotniţei, când o surprindeai în răgazul dintre două lecturi! O, zilele de la Aranjuez!"[1] Lirismul autorului poate fi refăcut din mărturiile culegerii *Dictando divers* (I, 1940) unde cu tot resortul împrejurărilor externe sau fortuite care îl pun cu fiecare pagină în mişcare, întregul păstrează caracterul unui jurnal intim, într-atât scriitorul vorbeşte de fapt totdeauna despre sine însuşi, despre reacţiile sensibilităţii sale discret dezamăgite şi caste. Procedeul de artă al lui Perpessicius este digresiunea savantă şi retrospectivă; pentru fiecare însemnare a gândirii apare cortegiul amintirilor culese din bogatele lui lecturi şi dintr-o existenţă căreia i-a plăcut să se oprească lângă eroii suferinţelor umile şi a elanurilor săgetate. În seria eseiştilor noi, Perpessicius aduce gruparea de sentimente şi atitudini a omului de carte, interiorizat şi sensibil, a învăţatului delicat şi pur, în care lumea intelectuală îşi regăseşte conştiinţa ei.

[1] *Mesaj disperat (Dictando divers*, 1925-1933 – Bucureşti, 1940, p.31) (n.ed.).

X
DOI CTITORI AI ROMANULUI NOU

1. LIVIU REBREANU

Apariția lui Liviu Rebreanu în literatură coincide cu un moment de răspântie. Când, în 1912, apare la Orăștie volumul intitulat *Frământări*, realismul artistic și liric produsese aproape toate operele sale caracteristice. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești își dăduseră măsura lor. Rolul semă-nătoriștilor era încheiat. Din schițele și nuvelele pe care ei continuă să le publice în micile reviste ale curentului nu se putea desprinde vreo îndrumare nouă. Numai Mihail Sadoveanu continuă să crească din fundamentele așezate mai dinainte. Grupul esteților și intelectualiștilor produc într-acestea o adevărată criză a artei de a povesti. Cu excepția lui Galaction, ei înlocuiesc pe tot frontul acțiunii lor narațiunea prin evocare. Observația realității este înlocuită prin imaginile fantaziei, icoana lumii se artificializează și stilul scriptic devine precumpănitor. Tehnicile realismului sunt încredințate acum povestitorilor comici cari, prin acidul ironiei, dizolvă lirismul formulei contimporane și, mai ales atunci când se aplică asupra motivelor împrumutate lumii rurale, anunță formulele triumfătoare în curând. Atunci apare Rebreanu.

În volumul de la Orăștie, un observator grăbit ar fi putut vedea o continuare a tematicei semănătoriste. Omul elementar,

țăranul, dublat în chip destul de neașteptat de omul elementar al mediului urban, ființa instinctivă a periferiilor și închisorilor, pe cari le descrie în schițe ca *Golanii, Culcușul* etc. Chiar această alăturare surprinzătoare indică însă o schimbare de atitudine. Omul elementar nu mai era prezentat în caracterul lui mitic și eroic, așa cum lucrul fusese făcut de un Sandu-Aldea, Gârleanu, Sadoveanu, ci în umila și precara lui realitate socială, fără sentimentalisme, în scene crude, izolate din cadrul de farmec și poezie al naturii, dar cu o putere de observație incisivă, care anunța un maestru. Când, în schița *Proștii,* țăranii vin la gară, ei orbecăiesc prin întuneric, „*căutând vreun locșor unde să se adăpostească până va sosi trenul. Feciorul, mai îndrăzneț, se apropie de ușa sălii de așteptare și puse încetinel mâna pe clanță. Era încuiată. Zări în stânga ușii o bancă, o pipăi cu băgare de seamă, parcă s-ar fi gândit să se așeze sau nu, stătu o clipă la îndoială și în sfârșit se lăsă alături pe lespedea de piatră dinaintea pragului. Bătrânul își lăsă sarcina pe bancă și se cocoloși și el lângă fecior" (Frământări,* p.191). Așezarea țăranilor pe piatră, alături de banca pe care umilința lor o consideră rezervată altor călători mai de soi, este o trăsătură de mare elocvență, pe care nu o putea găsi oricine. Trenul sosește, în sfârșit, în gara dezmorțită și luminată pentru o clipă, dar „proștii", bruscați și loviți, nu izbutesc să pătrundă în el. Luând poverile lor în spinare, ei pornesc „*încet înainte pe o cărare spinoasă, cu capul plecat, cu inima urnită... Din noianul negru de nouri însă, soarele scăldat în sânge își înălța biruitor capul și împroșca în fețele drumeților o betealǎ de raze purpurii...* " Nimic altceva. Nici expresia lirică a revoltei; nici analize mai amănunțite. Sobrietatea notației este în toată bucata remarcabilă. În timp ce semănătoriștii ar fi dat copioase descrieri de natură, aci abia câteva indicații. În locul cuvintelor „frumoase", „poetice", aci și în celelalte schițe ale volumului, cuvinte alese dintr-un fond de provincialisme ingrate, cu un oarecare răsunet onomatopeic și cu vagi senzații repulsive în timbrul lor psihic: „a crâmpoți", „a molfăi", „a cârcăli", „a mocoși", „a hăi", „a lihăi", „a râgâi", „a se sborși" etc., etc.

În locul metaforei poetice, avantajoase, forma cea mai simplă a mijloacelor stilistice care constituiesc imagine, comparația, aleasă de obicei din domenii menite să arunce asupra lucrurilor reflexe de urâțenie, ridicol sau tristețe; geamurile unei locuințe sunt comparate cu *„niște lespezi miruite cu leșie"* *(Frământări*, p. 5). Cuptorul pare *„culcat în colț ca un bivol"* (p. 6). Biserica cu turnul ei era *„ca un om mic la cap și gros la trup"* (p.15). Preoteasa *„era o femeie mică și grasă ca un butoi de bere"* (p. 26). Trei dinți răsăreau *„din gingii lucii, ca niște pociumbi pe o cărare cleioasă"* (p. 28). Un personagiu își freacă ochii *„până ce se roșiră ca două sfecle fierte"* (p. 57). Altuia îi ies din orbite *„ca două cepe mari roșii"* (p. 73). Altuia *„vinele de pe tâmplă i se îngroșară ca niște lipitori hrănite de sânge"* (p. 71). Întinzându-se să doarmă, golanii *„stăteau privind gânditori la cerul împestrițat cu stele ca niște bolnavi cuprinși de dureri"* (p. 79). Unuia din ei *„toată mintea i se turbură ca un lac în care se scurge un pârâiaș nămolos"* (p. 103). Carnea unei femei *„tremura ca o grămadă de piftie"* (p. 80). Era o vreme ploioasă: *„Cernea o ploaie măruntă și grasă ca untura topită"* (p. 145). O femeie avea *„două picioare late cu pulpele groase cât cofele"* (p. 146). După ce golanii vorbiră câtva timp, *„amândoi tăcură ca două buturuge vreme îndelungată"* (p. 165) etc. Niciodată realismul românesc, înaintea lui Rebreanu, nu înfiripase o viziune a vieții mai sumbră, înfruntând cu mai mult curaj urâtul și dezgustătorul, întocmai ca în varietatea mai nouă a realismului european, crudul naturalism francez și rus, dintr-o epocă încheiată în acest moment. Motive și vocabular, atitudini și mijloace stilistice arătau că realismul românesc intrase într-o nouă fază.

Cu puterile încercate în chipul acesta, Rebreanu dăruiește literaturii noastre, în anii de după război, primele ei mari construcții epice. Realismul artistic și liric se realizase în cadrul limitat al nuvelei și schiței. Preferința aceasta putea avea două cauze. Una din ele trebuie căutată în împrejurarea forțelor creatoare, nedescătușate în întregime, aplicându-se pe teren mărginit, ajungând repede la capătul sforțării lor.

Este o cauză organică şi oarecum istorică; exerciţiul de degetaţie, preludarea înaintea[1] marilor concerte. Nuvela şi, mai cu seamă, schiţa, ca formă caracteristică a producţiei literare în epoca dintre 1900 şi 1916, răspund şi unei motivaţii de caracter estetic. Era un postulat al poeticei naturaliste credinţa că adevărul sufletelor şi al moravurilor poate fi surprins mai bine în schiţa instantanee, în secţiunea de viaţă, redată prin reducerea la minimum a forţelor organizatoare ale artei. O revistă cum a fost *Viaţa românească*, stând prin conducerea gustului literar sub categorice influenţe naturaliste, creează o rubrică fixă pentru adăpostirea producţiei astfel inspirate: „documentele omeneşti", în care apar unele din schiţele lui Spiridon Popescu şi Jean Bart. Alături de naturalismul instantaneelor, al „tranşelor" de viaţă, există însă forma lui fluvială, procedând nu prin fulgerare impresionistă, ci prin larga integrare a amănuntului, până la extinderea cea mai departe împinsă şi chiar până la zdrobirea formelor limitative. Adevărul naturalistic este cuprins ca element infinit sau ca viziune fulgurantă: Balzac şi Maupassant, Tolstoi şi Cehov. La mijloc stă cosmosul de forme închise, bine ordonate, al romanului flaubertian, compus cu preocuparea de gradaţie şi riguroasă conturare a unei tragedii clasice. În aceeaşi regiune de mijloc stă şi nuvela întinsă, micul roman, părăsit de la un timp de întreaga literatură europeană, nu numai de literatura română.

În momentul în care realismul artistic şi liric crease forma nuvelei şi istovise aproape toate posibilităţile schiţei, tot mai des se auzeau glasuri cerând romanul românesc, crearea vastului cadru care să cuprindă zugrăvirea întregului nostru mediu de viaţă, sau al unor întinse regiuni ale lui, după metoda de integrare naturalistă, practicată în sânul marilor culturi. Încercarea atât de merituoasă a lui Duiliu Zamfirescu nu reuşise complet. Specularea amănuntului nu dăduse tot ce se putea aştepta. Înlănţuirea ciclică a romanelor nu era apoi justificată de acel caracter neistovit al viziunii care, la Tolstoi, la Balzac, la Zola, procedează prin acumulare de

blocuri ciclopeene. Atitudinea sentimentală a scriitorului îi maschează adevărul crud: vechi proprietari de pământ şi ţărani patriarhali; între ei, ca o încarnare a detestabilei lumi noi arendaşul îmbogăţit, pe cale să uzurpe locurile boierimii. Romanele lui Duiliu Zamfirescu erau producţiile unui punct de vedere sentimental care valorifică oamenii în raport cu preferinţele lui, distribuindu-i în buni şi răi, simpatici şi antipatici. Norma internă a realismului cerea însă o atitudine liberă de parţialităţile sentimentului, capabilă să privească realitatea în faţă şi care să ne seducă, nu prin măgulirea unei sensibilităţi înrudite cu a scriitorului, ci prin forţa constrângătoare a adevărului curat. Din Ardeal, în 1914, ne vine prima mare construcţie epică a vremii, *Arhanghelii*, romanul lui I. Agârbiceanu. Prin lărgimea câmpului de observaţie socială, şi prin vehemenţa pasiunilor, povestirea ruinării sufleteşti a lui Iosif Rodean, căutătorul de aur din „baia“ Vălenilor, din a cărei cumplită ispită se salvează numai iubirea curată a unei perechi de tineri, alcătuieşte o etapă vrednică a fi considerată în dezvoltarea realismului mai nou. Din nefericire, continua intervenţie a autorului, comentarul moral neostenit, corupe puritatea stilului epic şi realistic. Astfel, povestind împrejurările seminarului în care studia tânărul cleric Vasile Murăşanu, autorul exclamă: *„O, e foarte adevărat că se muncea aici pentru luminarea laturii celei mai preţioase a sufletului omenesc, pentru formarea şi întărirea acelei conştiinţi superioare, care e baza oricărui caracter adevărat; pentru câştigarea acelui razim moral, care nu prea obişnuieşte să se clatine, fiindcă purcede parcă din atingerea cu dumnezeirea. Dar din sufletul omenesc cresc atâtea simţeminte!"* (*Arhanghelii*, ed. a II-a, vol. I, p.17). Aceste simţeminte erau, în ce-l priveşte pe Vasile Murăşanu, iubirea născândă pentru domnişoara Elenuţa Rodean. Suflet cumpănit, Vasile Murăşanu ştie să împace ispitele noi cu comandamentele conştiinţei, căci *„el era dintre clericii cari reuşeau să stabilească armonia pomenită, fără însă ca să treacă în exagerări"* (*ibid.*, p. 18). Despre Iosif Rodean ni se spune că *„rămăsese în el multe*

laturi ale ridicolului care însoţeşte fatal pe toţi oamenii cari ş-au întrerupt educaţia, dacă aceştia nu-s nişte inteligenţe deosebite" *(ibid.*, p. 209). Elenuţa Rodean citise prea mult: icoana vieţii se posomorâse pentru ea. „*E adevărat*, ne asigură autorul, *că cetitul îndelungat, mai ales fără control cuvenit, are de multe ori urmări dezastruoase, dar iarăşi e foarte adevărat că, fără îndeletnicirea aceasta, oricât ar umbla cineva prin şcoli, rămâne cu un cerc de vedere foarte strâmt" (ibid.*, p. 221). Cu asemenea naivităţi ale reflecţiei, stilul realistic se înapoia la Filimon, oricât, în alte privinţe, autorul se dovedea capabil de observaţii tăioase, de sondaje mai adânci în clocotul pasiunilor omeneşti. Recitirea *Arhanghelilor* lui Agârbiceanu ne arată ce drum mai avea de străbătut realismul epic după 1914.

Acest drum este parcurs în întregime de Liviu Rebreanu. Când în 1920 apare, după lungi elaborări, romanul în două volume *Ion*, cititorii şi critica au subliniat deopotrivă evenimentul. Înmuguririle atât de interesante din *Frământări* fuseseră uitate, încât noul roman putea fi considerat ca produsul unei iniţiative radicale, ca o dată absolută. De fapt, ceea ce vorbea mai puternic în *Ion* era curajul de a coborî, fără iluzii şi fără prejudecăţi, în jocul motivelor sufleteşti. Îndatorate în atâtea privinţe viziunii ştiinţifice a vieţii, realismul şi naturalismul european impuseseră convingerea că „valoarea" se constituie din datele „naturii", că tot ce suntem obişnuiţi a considera superior în viaţă este făcut din pânza instinctelor ei elementare. *Ion* era o largă frescă a vieţii româneşti în Ardealul revenit, eposul permanenţii elementului românesc în mijlocul unor împrejurări neprielnice, evocat însă nu în motivaţia ei eroică, ci prin înţelegerea resorturilor statornice ale sufletului ţărănesc, lăcomia de pământ şi senzualitatea robustă, afirmate prin şiretenie, lipsă de scrupule, cruzime. Sunt în *Ion* şi câteva momente de potenţare simbolică, în care personagiul principal este împins, dincolo de planul realist, în lumina tare a apoteozei, dar cununa eroică este ridicată atunci de pe conştiinţa omului, pentru a fi aşezată pe instinctele lui, viguroase şi

nezdruncinate. Când după o noapte în care planurile de însușire a pământurilor lui Vasile Baciu, prin seducerea fetei pe care de fapt nu o iubea, procedaseră la primele lor căi de fapt, Ion pornește să muncească în vecinătatea moșiilor râvnite, *„flăcăul, cu o privire setoasă, cuprinse tot locul, cântărindu-l. Simțea o plăcere atât de mare văzându-și pământul, încât îi venea să cadă în genunchi și să-l îmbrățișeze. I se părea mai frumos, pentru că era al lui. Iarba deasă, presărată cu trifoi, unduia ostenită de răcoarea dimineții. Nu se putu stăpâni. Rupse un smoc de fire și le mototoli pătimaș în palme..." (Ion,* I, p. 56). Glasul lui scapă un cuvânt de înduioșare: *„Locul nostru, săracul!..."* Iar când privirile îi alunecă mai departe și urechea culege murmurul porumbiștilor, al holdelor de grâu și de ovăz, al cânepiștilor, al grădinilor, caselor și pădurilor, zumzetul, șușotul, fâșâitul lor, glasul puternic al pământului, flăcăul *„se simți mic și slab cât un vierme pe care-l calci în picioare sau ca o frunză pe care vântul o vâltorește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat în fața uriașului: «Cât pământ, Doamne!...»"* (p. 59). Moșia lui Baciu trebuia să-i revie lui Ion, împreună cu fata lui. Ana este ademenită și bătrânul înțelege că moșia pe care el o apăra, cu îndârjirea cu care celălalt o râvnește, îi scapă acum din mâini: *„Când deschise poarta, văzu pe Ana care venea de la gârlă cu coșul încărcat de rufe limpezite. Cum o zări, Vasile simți o tresărire aprigă. Într-o clipă mintea i se lumină iar și în gândurile lui răsări Ion al Glanetașului, cu o înfățișare disprețuitoare și triumfătoare, arătând cu mâna pântecele Anei. Apoi, repede, fata dispăru, rămânând în ochii lui numai burta ei încinsă cu betele tricolore peste zadiile sumese, o burtă uriașă, vinovată, urâtă, ațâțătoare, în care rușinea se lăfăia sfidătoare și trufașă..."* (p. 221). Urmează scena bătăii, întinsă pe mai multe pagini, fără cruțare pentru nervii cititorului. Misterul graviditătii, viziunea pântecului rotund pe care îl apără, din care pare că urcă strigătele ei de animal înjunghiat, revine cu o insistență obsesivă, printre celelalte amănunte nemiloase ale descrierii.

Senzația organică ocupă un mare loc în toate romanele lui Rebreanu, în care viziunea naturalistă a omului reține în primul rând aspectul lui animalic. Sudoarea, setea, frigul, zecile de fiori care zgâlțâie trupul omului, toate acompaniamentele organice ale emoțiilor, reapar în nenumăratele descrieri pe care scriitorul le dorește puternice, directe, zguduitoare. Inima lui Ion „*îi bătea coastele ca un ciocan înfierbântat*" (I, p. 33). Când Vasile Baciu primește știrea rușinii abătute asupra fetei lui, „*simți ca și când l-ar fi trăsnit cu o măciucă în creștetul capului*" (I, p. 222). În *Pădurea spânzuraților* (1922), când Bologa zărește spânzurătoarea pregătită pentru locotenentul Svoboda, simte că „*gâtul îi era uscat și amar, iar inima i se frământa într-o emoție aproape dureroasă*" (p. 21). Iar când află că regimentul lui urmează să treacă pe frontul românesc, i se păru că „*i s-ar fi înfipt în beregată o gheară înnăbușindu-i glasul*" (p. 74). Căutând locul de trecere către liniile dușmane, rătăcind prin noapte, Bologa „*se opri să se odihnească un minut și să-și mai șteargă nădușeala pe gât și pe față*" (p. 268). Iar când este în cele din urmă prins, „*se simți deodată atât de ostenit, că gândurile toate i se ostoiră într-o nesfârșit de chinuitoare dorință de odihnă. Îi ardea cerul gurii de sete și iar asuda cumplit*" (p. 276). Caragiale este, după cum am văzut, primul scriitor român care întrebuințează notația organică cu scopul de a da o viață intensă descrierilor sale. Rebreanu regăsește procedeul și-i dă o întrebuințare cu mult mai întinsă. Realismul este pentru el formula literaturii „tari", răscolitoare.

În aplicarea aceleiași tendințe, devine Rebreanu un analist al stărilor de subconștiență, al învălmășelilor de gânduri, al obsesiilor tiranice. *Pădurea spânzuraților* este construită în întregime pe schema unei obsesii, dirijând destinul eroului din adâncimile subconștientului. Când tânărul locotenent ardelean Apostol Bologa asistă la scena spânzurării cehului Svoboda, la a cărui condamnare luase el însuși parte, „*el se făcu roșu de luare-aminte și privirea i se lipise pe fața condamnatului*" . Urmează obișnuita notație organică: „*Își auzea bătăile*

inimii, ca nişte ciocane, şi casca îi strângea ţeasta ca şi când i-ar fi fost mult prea strâmtă şi îndesată cu sila". Deodată se instalează obsesia care de-aci înainte îi va determina soarta: *„O mirare neînţeleasă îi clocotea în creieri căci, în vreme ce pretorul înşira crimele şi hârtia îi tremura între degete, obrajii sublocotenentului de sub ştreang se umplură de viaţă, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mândră, învăpăiată, care parcă pătrundea până în lumea cealaltă... Pe Bologa, la început, privirea aceasta îl înfricoşă şi îl întărâtă. Mai pe urmă însă simţi limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă..."* (pp. 22–23). Imputarea dureroasă se îndrepta împotriva laşei acceptări a unui destin care, punându-l în rândul duşmanilor neamului său, îl făcuse acum şi călăul celor de-o seamă cu dânsul. Privirea martirului Svoboda i se luminează încă o dată: *„În ochi lucirea stranie, arzătoare, pâlpâia mai puternic, cu tremurări grăbite, din ce în ce mai albă..."* Amintirea lui Svoboda va deveni de-aci înainte forţa călăuzitoare a propriei vieţi, până în clipa deznodământului deopotrivă cu acela care îi înfipsese în inimă imputarea dureroasă a privirilor stranii. Când, mai târziu, tânărul ofiţer săvârşeşte o ispravă militară de laudă, distrugerea unui reflector, în lumina pe care o stinsese i se pare a fi văzut o strălucire la fel cu a executatului, altădată. Fapta vrednică de laudă îi dădea dreptul să ceară îndrumarea lui către un alt front decât acela pe care urma să lupte împotriva românilor: *„Atunci de ce nu se bucură cum s-a bucurat când i-a venit ideea să zdrobească reflectorul?... În loc de răspuns, în suflet îi răsări deodată lumina albă pe care o gâtuise adineaori, strălucind ca un far într-o depărtare imensă. Şi strălucirea i se părea când ca privirea lui Svoboda sub ştreang, când ca vedenia pe care a avut-o în copilărie, la biserică, în faţa altarului, sfârşind rugăciunea către Dumnezeu..."* (p. 88). Când trece o dată prin crângul în care atârnau cei şapte spânzuraţi ai stăpânirii maghiare, prefigurând sfârşitul pe care şi-l pregătea singur, Bologa primeşte încă o dată în cugetu-i înspăimântat amintirea lui Svoboda şi a ochilor lui: *„Îndată ce rămase singur, în faţa*

lui Apostol începu iarăşi să răsară pădurea spânzuraţilor... Dar acuma părea că toţi sunt la fel, şi în privirea tuturor străluceşte aceeaşi însufleţire stranie, ademenitoare ca şi focul din ochii oamenilor care pornesc la asalt... Apostol se cutremură. «Acelaşi om, spânzurat de nenumărate ori, ca o protestare nesfârşită»... Şi deodată îşi zise: «E Svoboda... privirea lui...»" (p. 254). Când, în sfârşit, împlinirile se apropie şi Apostol Bologa, prins în momentul când se pregătea să dezerteze la inamic, ca cehul Svoboda altădată, este condus către judecătorii lui, el explică însoţitorului său, în zgomotul asurzitor al căruţei: „*Vorbeai adineaori despre anume cazuri de dezertare... Ei, camarade, eşti încă tânăr şi... Ştii că eu azi la nouă trebuia să fiu la Curtea Marţială... ca judecător, fireşte... Nu-i ridicol acuma?... Am mai fost o dată în Curtea Marţială... cu un caz foarte interesant... Un sublocotenent ceh, unul Svoboda... N-ai priceput?... Svoboda, ceh, spânzurat...*" (p. 287). Amintirea obsesivă a cehului, pătrunsă în cugetul lui Bologa ca o remuşcare şi proiectată de-atunci ca o întrupare a propriilor lui conflicte interioare, era acum gata să-şi doboare victima. Subconştientul îşi terminase lucrarea lui. Nenumărate sunt analizele de stări obsesive în *Pădurea spânzuraţilor* . Întinzându-se o dată să doarmă, Apostol Bologa simţi cum „*mii de frânturi de gânduri scânteiau în aceeaşi secundă, se ciocneau, se amestecau, se înlănţuiau. Şi printre ele, ca un bondar roşu, bâzâia de ici-colo, când mai tare, când în şoaptă şi mereu sub forme noi, obsesia că, în noaptea aceasta, trebuie să sfârşească, negreşit...*" (p. 152). Rebreanu întrebuinţează el însuşi termenul: „obsesie". Altădată, după despărţirea de Ilona, neliniştea internă îi vântură gândurile şi-l prigoneşte cu întrebări fără răspuns: „*Gândurile lui însă alergau când înainte, când înapoi, fără astâmpăr, ca un cârd de păsări rătăcite. Oare de ce-l cheamă generalul? Poate că reclamaţia lui Pălăgieşu... dar tocmai acum?... Şi Ilona, cum a rămas în poartă... parcă şi-ar fi luat rămas bun pentru totdeauna...De ce şi-a luat rămas bun?...*" (p. 251). Panicele intime, inhibiţiile gândirii, fixarea asupra unei imagini unice,

tot ce scapă controlului inteligenței, întreaga viață obscură a subconștientului ocupă un mare loc în romanele lui Rebreanu. Obsesia maladivă a unui degenerat este subiectul romanului *Ciuleandra*, 1927. Subconștientul, ca principiu metafizic, legând între ele cele șapte vieți ale unei reîncarnări succesive, este apoi resortul romanului teosofic *Adam și Eva*, 1924.

În același plan psihologic se situează notația corespondențelor dintre stările sufletești ale personagiilor și natura care îi înconjoară, subliniindu-le anxietățile. Când Apostol Bologa își dă pe față, în prezența generalului Karg, natura gândurilor lui intime, în tăcerea perplexă care se stabilește între cei doi oameni, *„de-afară se auzi limpede huruitul unei căruțe și ciripitul gălăgios al vrăbiilor, într-un pom, sub fereastra cancelariei"* (p. 93). În timpul concediului, în care se desăvârșește conversiunea sa religioasă, Bologa este străbătut de sentimente pe care autorul însuși le numește *„stranii, nelămurite"*. Trezit parcă din meditația lui, lui Bologa *„i se păru că răpăiala picurilor de ploaie se mulcomește treptat, prefăcându-se într-un zgomot dulce, fâșâitor ca zborul porumbeilor, din ce în ce mai dulce, strecurându-i în inimă o vrajă dureros de alinătoare"* (p. 190). Starea de extaz se întrerupe brusc: *„Ploaia drămăluia mereu țiglele cerdacului cu sunete moi, apătoase"*. Senzațiile acestea întovărășitoare, culese din armoniile naturii, nu le-a pus la contribuție pentru întâia oară Rebreanu. Caragiale – am văzut-o – le-a folosit mai înainte, dar Rebreanu le dă o largă și fericită întrebuințare.[1]

Ceea ce aduce Rebreanu cu totul nou, în afară de puținele schițări în aceeași direcție la Duiliu Zamfirescu, este viziunea stărilor de mulțime și a omului ca element al grupului social. Romanul *Răscoala* (2 vol., 1932) este sediul acestor contribuții. Viziunea unanimistă a țărănimii este exprimată aci de mai multe ori. Când prefectul Boerescu le vorbește: *„Țăranii ascultau și-l priveau nemișcați, cu ochi ca de sticlă.*

---

[1] Vd. și vechiul meu articol critic despre *Ion*, în *Viața românească*, ianuarie 1921, apoi în *Masca timpului*, 1926.

Sutele de fețe cu aceeași expresie păreau a fi ale aceluiași cap, cu aceleași gânduri și simțiri, un singur și același om în infinite exemplare, ca un produs în mare al unei uzine uriașe" (II, p. 86). La cuvintele îndemnurilor demagogice ale prefectului, țăranii răspund, așa cum o fac ei, cu zicerile tipice ale limbii: „– *Decât așa trai tot mai bună o fi moartea. – Mai bine omorâți-ne, să scăpați de noi! – Ori că mori de foame, ori de altceva, tot moarte se cheamă! – Barem dacă muncim de ne zdrobim oasele, s-avem cu ce să ne ținem zilele!*" etc. Până când toate aceste exclamări se unifică „*într-un cor în mai multe voci repetând nesfârșit același refren: «Pământ!... Pământ!... Pământ!...»*" (pp. 90-91). Țăranii alcătuiesc un singur organism, reacționând sinergetic, ca un polipier gigantic: „*Mulțimea de țărani fu pătrunsă brusc de un fior, parcă răcnetele lui Petre i-ar fi răscolit toate durerile*" (p. 96). Când jandarmul Boiangiu lovește pe unul din ei: „*Într-o clipire loviturile îl copleșiră din toate părțile. Văzu ca prin vis că Trifon Guju i-a smuls pușca de pe umăr. Își freca capul, lăsându-l pe piept și instinctiv nu căuta decât să scape din mijlocul mulțimii. Țăranii urlau și loveau. «Dă bine, mă!», «Arde-l!», «Fugi!»*" (p. 152). Numeroase sunt în *Răscoala* prezentările acestea de grup. Răzmerița însăși este înfățișată prin trăsături însumate, scene în care indivizii reiau, cu mici variații individuale, mișcarea zguduitoare a întregului organism social. Se poate spune deci că, dacă în *Pădurea spânzuraților* viziunea omului este îndatorată psihologiei moderne, cu tot ce a adus ea în cunoașterea stărilor de subconștiență, *Răscoala* este redevabilă conceptului sociologic al mulțimilor omenești.

În ordinea mijloacelor stilistice, trebuie să remarcăm că după *Frământări* sensibilizarea prin comparație este mai puțin întrebuințată, deși ea rămâne aproape singurul procedeu imagistic al lui Rebreanu. Cu referire la puținătatea și monotonia elementelor de sensibilizare s-a putut vorbi despre acel „stil cenușiu" al lui Rebreanu, menit să atragă ieșirea polemică a unui maestru al imagismului modernist, d-l Tudor Arghezi (în

Cugetul românesc, 1922). Imagismul este însă tehnica evocării, nu a povestirii şi analizei, încât tocmai prezenţa lui în romanele lui Rebreanu ar fi alcătuit o excrescenţă parazitară, o lipsă de „stil“. Ceea ce este mai surprinzător în operele despre care ne ocupăm este însă slaba lor înclinare de a extrage efecte din notarea graiului viu, din adevărul şi sclipirea dialogului. Printre marii noştri prozatori, în afară de Arghezi, al cărui regim stilistic este pur scriptic, Liviu Rebreanu este singurul care nu manifestă o înzestrare specială în direcţia intuiţiei limbii vorbite. Ba chiar, atunci când pune să vorbească pe orăşeni, notaţiile lui Rebreanu sunt uneori stângace. Ascultaţi, de pildă, pe boierul bucureştean Miron Iuga, vorbind: *„Isprăveşte cu clevetirile, Măriuco! Nu e demn de văduva unui general român să colporteze toate prostiile care fatal circulă pe socoteala unei femei frumoase... Dar eşti şi tu ca biata nevastă-mea, fie iertată, nu degeaba aţi fost surori“ (Răscoala,* I, p. 254). Exprimarea: „nu e demn de văduva unui general român“ etc., este un mod pretenţios de a vorbi, care nu sună autentic în gura personagiului. Cât despre incidenta : „fie iertată“ (deseori întrebuinţată de oamenii lui Rebreanu, cp.d. p. I, p. 123), ea reprezintă un ardelenism, improbabil în gura lui Miron Iuga. Alte exemple s-ar putea alătura acestuia.

Mult mai fericite sunt, în proza lui Rebreanu, variaţiile de vocabular în trecerea de la mediul rural la acel orăşenesc sau la acel intelectual. Astfel îi *Ion,* unde în general este folosit asprul vocabular pe care l-am observat încă din *Frământări,* când povestirea ajunge să se ocupe de tânărul intelectual, poetul Titu Herdelea, aluziile şi expresiile limbajului cărturăresc şi jurnalistic intră în funcţiune, ca un important element al caracterizării. Astfel, ni se spune că *„Titu se închise ca un sfinx în faţa tuturor stăruinţelor“,* că el *„avea ambiţia să se documenteze înainte de a vorbi“,* că a *„înflorit o povestire senzaţională“* şi că pătimirea familiei Herdelea *„nu era prea dezinteresată“ (Ion,* II, pp. 67–68). Schimbarea vocabularului împreună cu a mediului este un procedeu constant al stilisticei lui Rebreanu.

2. HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

Împreună cu Liviu Rebreanu, d-na Hortensia Papadat-Bengescu[1] este, fără îndoială, scriitorul care a exercitat o înrâurire mai adâncă asupra dezvoltării romanului nou. Motivele pe care le-a introdus în circulație, adâncimea analizelor, arta

[1] Cp. şi sugestiile mele mai vechi în *Sburătorul*, I, apoi II, 23, unde literatura d-nei H.P.-B. este prezentată ca manifestarea unei feminităţi tinzând să-şi înalțe instinctele în sfera inteligenţei. Câteva din caracterizările capitolului de faţă se regăsesc în aceste vechi articole de tinereţe. (Autorul se referă la articolele prilejuite de apariţia volumelor *Ape adânci* – comentat, sub titlul *O ideologie feminină, noua feminitate,* în *Semănătorul* din 3 mai 1919 – şi *Sfinxul* – analizat în aceeaşi revistă la 16 octombrie 1920. În acest din urmă articol Tudor Vianu disocia „analiza" practicată de scriitoarea română de aceea a unui Bourget sau Stendhal chiar: *„Analiza sa nu însoţeşte viaţa... E o analiză de motive subconştiente"*. Criticul observă „suflul muzical" ce străbate opera scriitoarei şi-l explică prin înclinaţia acesteia de a nota „dispoziţii", şi nu de a înfăţişa „caractere sau acţiuni". Forţa talentului acestei prozatoare se verifică în „bogăţia asociaţiilor", derivate temperamental dintr-o „nelinişte" permanentă şi „inepuizabilă". Compoziţia deficitară se compensează prin „lirismul esenţial" şi „remarcabila putere de sugestie". Hortensia Papadat-Bengescu este creatoarea unei „ideologii pasionale") – (n.ed.).

caracterizărilor sale, procedeele întrebuințate se regăsesc din belşug în producția ultimilor ani, încât numele scriitoarei care a dăruit literaturii noastre o seamă de pagini viguroase şi profunde trebuie trecut printre acelea ale ctitorilor, încât opera sa densă şi greu practicabilă, prin însăşi tensiunea inte lectuală pe care o impune, nu a putut cuceri popularitatea. Dacă Liviu Rebreanu se situează încă de la originele lui scriitoriceşti pe linia de dezvoltare a realismului, pe care îl aduce la formula sa cea mai riguroasă, d-na H. Papadat-Bengescu se desprinde din tabăra scriitorilor intelectualişti şi esteți, ale căror mijloace stilistice apar hotărât în operele sale de debut.

Scriitoarea a surprins la început printr-o literatură de observație a sufletului feminin, pe care nimeni înaintea sa nu-l sondase cu mai multă luciditate şi cu mai mult curaj. Nu dorința de a se mărturisi – atât de caracteristică pentru mentalitatea feminină – ci aceea de a explora regiuni noi şi neaşteptate atrage pe scriitorul psiholog. Sufletul femeii i se pare mai complex, mai atrăgător. „*Studiul femeii*, ni se spune, *mi-a părut totdeauna mai interesant decât al bărbatului, fiindcă la bărbați faci înconjurul faptelor şi faptele sunt rareori prea interesante, pe când femeia are o rezervă bogată de material sufletesc, în căutarea căruia poți pleca într-o aventuroasă cercetare plină de surprize*" (*Ape adânci*, 1919, ed. „Cultura națională", 1923, pp. 155–156). Desigur, darurile psihologului sunt trezite şi dezvoltate de o existență tipic feminină, fără multe experiențe, cufundată în propria sa interioritate, încât scriitoarea se zugrăveşte pe sine însăşi atunci când atribuie unuia din personagiile sale feminine cuvintele: „*Nici eu nu găsesc nimic de povestit; dar eu sunt din acele ființe care privesc numai cum trăiesc ceilalți. Am purtat mereu pe nas acei ochelari cu care te uiți la alții şi n-am băgat de seamă ce mi se întâmplă mie... Am un deficit colosal de existență*" (*op.cit.*, pp. 164–165). În răgazurile contemplației intime, a încercat scriitoarea „*deşteptarea vie, dureroasă, tumultuoasă a ființei interioare*" (p. 175), pe care se apleacă acum s-o noteze, cu „*durerosul sentiment al unui destin fără*

fapte" (p. 205). Spicuim aceste referințe din confesiunile eroinelor d-nei Papadat-Bengescu. Ele sunt însă tot atâtea declarații care fixează o atitudine, împreună cu originea unui dar care a îmbogățit neasemănat literatura noastră de analiză. La izvoarele noii literaturi psihologice stă astfel contribuția unei femei, dezvoltând datele proprii ale condiției sale, dar depășind prin incisivitate și robustețe intelectuală caracterele atribuite îndeobște literaturii femeiești.

În *Marea, Vis de femeie,* dar mai cu seamă în *Femei între ele,* cea mai importantă bucată a volumului din 1919, analizele alternează deocamdată cu revărsări lirice, poeme în proză amintind pe Delavrancea sau Duiliu Zamfirescu: *„Pădurea!... Ea știe cum e această mândră, sălbatecă, îngustă și minunată iubire. A răsărit din pământul gras, trăgând din el tot râul vieții, a fost rariște și a crescut încet dezmierdată de soare, și s-a îndesit în dumbravă, și ani făcuți veac au împlinit codrul; ea a văzut luna răsărind și culcându-se după același tufiș, a auzit în frunzarele ei aceiași cântători, a privit nestrămutat cum neamurile se încăierau în lupte și sângele păgân cu cel pământean roșeau covorul ei de frunze. A supt pe cel românesc, și a îngrășat cu el lutul țării; iar vântul a cules de pe buze de viteji suspinul morții... și de atunci, foșnind prin crengi, îi spune mereu cui știe să asculte. De aceea glasul pădurii mă dezmiardă și mă mustră, îl simt cu toată ființa mea tremurătoare și supusă..." (Ape adânci,* pp. 104–105). Dar alături de aceste momente lirice, în stil sărbătoresc post-eminescian, întâlnim analiza pătrunzătoare pe linia contribuției proprii a scriitoarei. În bucata *Femei între ele,* mai multe doamne adunate pe terasa hotelului unei stațiuni de vară istorisesc *„poveștile fără fapte",* țesute din materia diafană a unor schimburi de priviri, priviri ale dorinței, ale chemării, ale îngăduinței, ale refuzului, ale repulsiei. Una din doamne povestește: *„Eram abia de unsprezece ani, când persecuția unei perechi de ochi m-a silit să-i descoper. Erau foarte crunți și ficși și exprimau o perseverență, pe care poate n-am mai întâlnit-o de atunci, o violență rea, care-mi da un nestăpânit*

sentiment de frică ce nu s-a risipit niciodată. Ochii aparţineau unui băiat ceva mai mare decât mine. După un timp i-am găsit statornici şi obsedanţi, oriunde ridicam pe ai mei. Am căutat să aflu cine mi-e duşmanul. Mie, cea inofensivă şi blândă de atunci, amorul mi se arăta ca un inamic şi în formă demonică, în principiul lui satanic, în loc să ia dulcile înfăţişări ale ademenitorului Cupidon. Şi dacă parcurgând drumul ochilor, fac o cercetare, treptat şi până la urmă, toţi acei cari m-au reţinut cu puteri mai mari, îmi apar tot astfel. Ca şi cum fragila fiinţă femenină e făcută să nască şi să crească în bărbat o otravă nemiloasă, în care fundamentul adevărat al idealizatei iubiri ar fi o neîndurată luptă de ură" (op. cit., p. 167). Impresia se extinde astfel în reflecţie generală. Sensibilitatea se asociază cu intelectualitatea, şi din această unire obţinem unul din acordurile fundamentale ale întregei opere. Procedeul nu era cu totul necunoscut în anii din preajma războiului trecut, când bucăţile care compun volumul *Ape adânci*, apar în revista *Viaţa românească.* El fusese întrebuinţat de scriitorii curentului intelectualist şi estet, ale căror mijloace apar în mod mai general în proza noii scriitoare. Mai întâi asociaţiile rare, epitetele neaşteptate, în expresii precum: *„imbecilitate curativă, inteligenţă estivală, colori neutre şi pacifiste, vidul ferial, pânze subţiri şi coraline, răstimpuri sarbede şi consternate"* etc. Tendinţa de a crea cuvinte noi, subliniată la un Macedonski şi Arghezi, apare şi aci, producând: *„fundală"* (ca adjectiv, în expresia *„umbra fundală"), „zadarul"* (derivat din adverb, în locul substantivului: „zădărnicia", în expresia *„cetatea zadarului"*), *„monom"* (ca adjectiv, în *„sticla monomă"*, pentru „monoclu"), apoi în opere ulterioare: *„a psalmia"* (în loc de „a psalmodia"), *„ordonanţare"* (fals întrebuinţat în loc de „ordonare", *Fecioarele despletite,* 1926, p. 10, p. 17), *„maxila"* (în loc de „maxilarul"), *„sciasmaticul"* (pentru un om atins de dureri sciatice, cp. *„sciasmaticul Rim"* , în *Fecioarele despletite,* p. 107) etc., etc. Ceea ce este cu totul izbitor e abundenţa adjectivului tare. Privirea băiatului despre care a fost vorba mai sus i se pare povestitoarei: *„cruntă,*

perfidă, scârboasă, perversă, ironică, brutală, neruşinată" (*Ape adânci*, p. 169). Alţi ochi i se arată însă *„cutezători şi fugari, insinuanţi, întrebători, timizi, admiratori, linguşitori cu făgăduieli, cu rugi, aşternând dinainte-mi – în scurte luciri – covoare ţesute cu izvoade felurite, ca nişte iluzorii negustori de fantasme topite în lichida aburire a pupilei"* (*op. cit.*, p. 171). Extazul altor priviri, neruşinate, ţinea pe povestitoare *„într-un cerc apăsător sub impresia unei frici nelămurite, unei ruşini imprecise, unei scârbe violente şi unei involuntare curiozităţi"* (*op. cit.*, p. 180). Sub vraja abjectă a acestor ochiri, povestitoarea se simte ca atunci când *„ceva imperios, rău violent, scârbos se pregăteşte în laboratorul josnic al fiinţei"* (*op. cit.*, p. 184). Cine a mai scris aşa? Această abundenţă a adjectivelor, culese din registrele lui tari, nu ne este necunoscută. Am mai întâlnit-o sub pana lui Gala Galaction, cu care d-na Papadat-Bengescu împărtăşeşte, de altfel, în această primă fază a producţiei sale, cadrul mai general al „ideologiilor pasionate". Şi pentru ca asemănarea să fie mai deplină, iată şi întrebuinţarea atât de tipic galactionistă a figurilor alegorice, în expresii precum: *„triste pergamente şi păcătoase blazoane"* (ale eredităţii, *Ape adânci*, p. 227), *„sipetul existenţei"*, apoi în *Balaurul*, 1923: *„închipuirea e o ucenică umilă alături de geniul uriaş al răului"* (p. 107) sau : *„spaima ei mută şi sacră mlădia şi ea şi se tărăgăna acum la picioarele milii"* (p. 113) sau : *„nobilul martir, intact ca o efigie sublimă a suferinţii"* (p. 115) etc. Alegorismul acestui stil uneşte pe scriitoare, prin Galaction, cu întregul curent al intelectualiştilor. Din aceleaşi infiltraţii provin şi atâtea expresii preţioase sau pedante de care notaţiile scriitoarei, preocupată să lege impresia de idee, practicând neologismul impenitent, nu sunt totdeauna scutite. Astfel, despre doamna Ledru, o placidă elveţiană a cărei înfăţişare nimeni n-a putut-o asocia cu ideea iubirii, ni se spune că ea nu putea sugera *„imaginea precisă, din misterul care contopeşte dublul principiu universal"* (*Ape adânci*, p. 152). Altădată, ni se vorbeşte despre o discuţie între doamne, ca despre *„convergenţa cuvintelor de femei"* (*op. cit.*, p. 239).

Din rândul aceloraşi prețiozități face parte *„finețea protecturală a liniamentelor"* unei figuri de bărbat (*Balaurul*, p. 109) sau *„macularea carminată"* a unor unghii însângerate într-o rană (*op. cit.*, p. 114) sau *„lupta recentă dintre foc şi fibre"* a unui muşchi fript (*Fecioarele despletite*, p. 12), amintind îndeaproape unele din excesele stilistice ale lui Macedonski, pentru a ne restrânge numai la câteva exemple.

Imaginile scriitoarei au totdeauna o mare putere evocatoare. Dar ele nu se opresc niciodată la simplul efect pitoresc, ci pătrund într-o regiune de semnificații, încât ne fac nu numai să „vedem", dar să „simțim" şi să „înțelegem" atunci când ni se prezintă, de pildă, două mâini nehotărâte, *„uitate într-un gest ridicol la mijlocul drumului între idee şi scop, întrerupte de ademenirea cine ştie cărui vis de-o clipă" (Ape adânci*, p. 153). În frumusețea tomnatică a d-nei M. se remarcă cu sensibilitate *„tonurile de petale stinse ale feței" (op. cit.*, p. 157). O meditație este întreruptă cu bruschețea trezirii dintr-un vis: *„Am ridicat capul cu un gest care mi-a părut că face zgomot"*[1] (*op. cit.*, p. 185). Există tăceri elocvente, instalate în mijlocul unei convorbiri animate, întrerupte o clipă: *„Pe terasă, unde soarele acum era o mângâiere fugară, şi umbra îşi aşternea nuanțele ei suprapuse, tăcerea era plină de vorbe uşoare ce se pregăteau să zboare, moi ca trecerea scamelor de fulgi" (op. cit.*, p. 199). Mini schițează un surâs adresat unui gând apropiat: *„simțeai că surâsul ei poate ajunge curând, nu era un surâs pentru depărtări prea mari" (Fecioarele despletite*, p. 19). Silueta deşirată a doctorului Rim, cu brațele scheletice, veşnic ridicate în acces de revoltă *„păreau a ieşi prin plafon... aşa de mult... încât Mini ar fi vrut să fie în acelaşi timp pe trotuarul din fața casei, pentru a vedea*

---

[1] Din rândul aceloraşi transpuneri de senzații, face parte şi notația subitei răsăriri a lunii, într-un moment de reverie nocturnă: *„O lumină mare învăluia terasa şi mi-am dat seama că ceea ce mă trezise era brusca apariție a lunii care inunda aproape brutal întreg înconjurul. Şi am avut pentru întâia oară senzația că lumina are sunet"* (*Ape adânci*, p. 240).

pe acoperiş acele gheare apărând prin ţigla roşie..." (op. cit., p. 32). Lenora are un gest de a-şi strânge kimonoul care pare că vrea să-l desfacă şi să-l lepede: *„Nu-şi putea de loc închipui pe Lenora... altfel decât conturată plastic de un kimono indiscret, pe care strângându-l permanent în jurul corpului, părea a se dezbrăca astfel la fiece minut" (op. cit.*, p. 121). Defectul de vorbire al d-nei Eliza, pronunţia ei peltică, corecta ţinută a ei cam rigidă: *„D-na Eliza avea în schimb un ce foarte plăcut, o mică urmă de debit peltic care mlădia numaidecât ţinuta ei prea ţeapănă şi îi da o infirmitate simpatică"(op. cit.*, p. 141). Chiar în portretele fizice compuse, nu numai în trăsăturile singulare, se manifestă acea sensibilitate pătrunzătoare, capabilă nu numai să învie aspectul, dar uneori să-i creeze şi o perspectivă de înţelesuri mai adânci. Iată, de pildă, portretul fetei Mika-Lé, rodul bastard al rătăcirii de o clipă a mamei cu un italian în care curgea probabil sânge african, fiinţă fantastă, enigmatică şi răufăcătoare, *„făptură pădureaţă care diferea total de loc, lucruri şi oameni, cu chipul acela ciudat de faun. Cornițele răufăcătoare puteau apărea din vâlvoiul slăbatec şi creţ ca al negrilor, al părului ei care sta drept în sus. Ciudată perucă, mai înaltă decât faţa mică, pală, cu trăsături şterse, o faţă care era numai pretextul de a adăposti la umbra stufului negru, prăfuit parcă, fără lustru, doi ochi ciudaţi prin fixitate şi prin lipsa de expresie, dar de un galben mat ca chihlibarul vechi, care surprindeau" (op. cit.*, p. 16). Iată portretul nevropaticei Lenora, la care suferinţa fizică succedând delirului moral produsese nu ştiu ce purificare, ce limpezire, vizibilă în faţa slăbită: *„Trăsăturile feţei erau subţiate şi tenul limpede, deşi palid sub puţinul roz al pudrei. Nu mai era în carnea ei acea revărsare de otrăvuri turburate. Se filtraseră şi se aşezaseră în cine ştie ce fiolă internă, în formă de esenţă concentrată. Capul ei rămânea acum foarte mic pentru trupul ei încă robust" (op. cit.*, p. 178).

Este destul de greu atunci când studiezi procedeele de artă şi valorile de stil în opera d-nei Papadat-Bengescu să deosebeşti notaţiile în care precumpăneşte viziunea şi

sensibilitatea, de acele în care predomină analiza. Şi după cum în cele mai multe din imaginile sale există un plan al intuiţiilor intelectuale, tot astfel în analizele care ne întâmpină din belşug, ochiul primeşte uneori compensaţiile lui, părându-i-se că vede. Iată, de pildă, evocarea cu mijloace analitice dar şi senzoriale ale acelui fel de a te adresa cuiva care în loc să atragă privirile asupra persoanei interpelatorului, le dirijează asupra lucrului pe care acesta vrea să-l semnaleze: „*Ce curioasă putere de expresie are vocea. Felul cum am strigat-o echivala cu mişcarea de a o deştepta, cu o prevenire, cu explicaţii multe, deoarece în loc ca la apelul meu să mă privească pe mine, cum era firesc, ea s-a uitat tocmai la locul spre care ne îndreptam" (Ape adânci,* p. 218). Tot astfel înţelegem şi vedem în acelaşi timp pe omul căruia i se vedea inima, din puternica bucată cu acelaşi titlu, când ne este evocat cu acel „*altceva care evidenţia la el din toată structura fiinţei ceea ce era mai bun. Ceva care-l idealiza... Albeaţa?... sau nemişcarea?... sau faptul că funcţiunile organice, care turbură circulaţia sângelui şi alterează în noi efigia pură, la el aveau un fel de suspensiune extatică din pricina problemei uriaşe a inimii" (Balaurul,* p. 110). Prezenţa ciudatului martir înconjura spitalul cu o atmosferă specială. „*Peste spitalul întreg apăsa o tăcere reculeasă, o gravitate melancolică. Furnicarul zgomotos părea lovit de o monotonie stânjenită. Un respect şi o deprimare înconjurau cazul ciudat şi tragic" (op. cit.*, p. 112). Este curios cum, cu mijloace atât de abstract-intelectuale, atmosfera se constituie, sensibilitatea este impresionată.

Uneori analizele acestea, pătrunse de numeroase elemente senzoriale, dobândesc largi dezvoltări, încât un singur gest sau o singură reacţie sufletească este intens urmărită, aprofundată în toate laturile ei, printr-o metodă de istovire a amănuntului psihologic, prin bogate asociaţii în jurul unui punct infinitesimal, care, multiplicând senzaţia prin reflecţie, aminteşte de aproape tehnica ingenioaselor şi abundentelor analize ale lui Marcel Proust. Pentru a ilustra procedeul, în toată bogăţia lui, ne permitem să reproducem un fragment mai

întins. El aparține romanului *Fecioarele despletite* și fixează obsesia personagiului Mini, care, persecutată de impresia de ariditate morală a interiorului familiei Rim, simte o ciudată nevoie de frăgezimi compensatorii: „*Acea uscăciune a sufletelor era azi un material care molipsea atmosfera din jur. Mini căutase tot timpul, în chip inconștient, apărare împotriva acelei uscăciuni, simțise o nevoie permanentă să atingă lucruri netede și reci, porțelane și cristale. La masă o nemulțumise căldura mâncărilor și fermentația lor. Nu-i fusese foame, ca și cum se temea chiar de combustiunea alimentară. Punea ochii pe aburul rece al paharelor pline ca să și-i răcorească, și mâinile, pe cât era îngăduit, atingeau luciul farfuriilor. Din sufragerie preferase să privească panourile lustruite ale pereților, ceea ce era o dovadă puternică a funcției tactile a vederii. «Văd!» înseamnă desigur «pipăi cu ochii», dar de obicei alcătuiește un simț aparte care își pierde acest înțeles de atingere. Mini azi nu vedea, ci pipăia totul cu ochii pentru a se feri sau apropia, după nevoie, de lucruri sau oameni. În hall, în afară de simpatia ei pentru pendulă și pian, îi plăcuse să se razime de pereții uleiați și albi. Geamurile o satisfăceau. În schimb orice stofă, orice sculpturi, tot ce era țesut din fire multicolore sau reliefat, orice complicație, dar mai ales forma multiplă a ființelor și conținutul lor turburător, o nemulțumea. Mini trăise acele nevoi materiale ale impresiei, fără să-și dea seama de ele, decât atunci când se închegaseră într-una prea evidentă; când, la dejun, îmbrățișase cu două mâini avide paharul, în care abia se turnase băutura proaspătă și acest gest spontan și neprotocolar atrăsese privirea ironică a lui Nory, care îi azvârlise din ochi un: ce faci? Mini se întrebase: ce fac? și deslușise acel proces de emanațiuni și dizolvări ale sufletului în corp, cum și acele efluvii dinăuntrul vieții în afară, încă imponderabile, dar care vor forma cândva o chimie nouă în noimele inseparabile ale trupului sufletesc și ale celui de carne. Se întrebase: ce fac? și răspunsese: mi-e înăsprit trupul de arsura întâmplărilor sufletești de aci, care usucă locul, și caut să-mi răcoresc prin mâini sufletul, pe netezirea*

milostivă a obiectelor din jur" (pp. 22–23). Măiastra pagină, printre numeroasele de acelaşi fel care ar fi putut fi citate, măsoară progresele analizei în proza noastră mai nouă. Din implicaţiile unei singure impresii se desfac largi dezvoltări, cu variaţii pe tema aceleiaşi senzaţii, cu coborâri în regiunea umbrită a subconştientului, cu înălţări către reflecţia generală, printr-o stilizare muzicală, continuă, în care fiecare frază nouă revine oarecum la punctul iniţial, aşa încât întregul nu face atât impresia unei înaintări pe o direcţie orizontală, cât a unei adânciri şi a unei potenţări. Roatele succesive ale spiralei revin în acelaşi loc, dar la un nivel mai jos, încât întregul proces stilistic seamănă cu o scormonire în adâncime. Rebreanu a creat stilul zguduitor. D-na H. Papadat-Bengescu ne oferă pe acela scormonitor.

Nu fără intenţie am ales mai sus un fragment referitor la o impresie subconştientă care se extinde treptat, dar se şi luminează în acelaşi timp, ajunge în cele din urmă să străbată la clarităţile conştiinţei şi să se cunoască deplin. Acesta este de fapt motivul capital al tuturor operelor d-nei Papadat-Bengescu şi acela care fixează, cu încă o trăsătură, deosebirea artei sale de aceea a lui Rebreanu. Viaţa obscură a conştiinţei joacă şi în romanele lui Rebreanu un rol de seamă, dar ea este acceptată ca atare, descrisă dar nu luminată, în timp ce la d-na Papadat-Bengescu ea este supusă scalpelului incisiv şi lentilelor măritoare ale analizei, până este transformată în luminoasă conştiinţă. Alături de fermentaţiile subconştientului, nuvelele şi romanele scriitoarei rezervă un mare loc omului care suferă, maladiilor de toate felurile, fizice şi psihice, marilor episoade ale clinicei, tuberculoza prinţului Maxenţiu, în *Concert din muzică de Bach,* 1927, sau aceea a Anei în *Logodnicul,* 1935, miocardita cu dramaticul ei deznodământ în *Drumul ascuns,* 1932, nevropatia de origini psihanalitice în *Fecioarele despletite,* etc. O dată cu acestea pătrunde în stilul scriitoarei cea mai bogată terminologie medicală pe care o cunoaşte literatura. Omul fiziologic al naturalismului este prezentat încă o dată, dar cu competenţă oarecum tehnică, din unghiul unui biolog şi

al unui clinician, care ştie de altfel că orice suferinţă a corpului este şi o boală a sufletului, un principiu al disoluţiilor morale, urmărite cu neîndurare, obiectiv şi exact.

În ce priveşte procedeele artistice ale compoziţiei, d-na H. Papadat-Bengescu a folosit, la început, povestirea sau confesiunea atribuite unui personagiu străin, mască transparentă sub care pulsează lirismul scriitoarei: Bianca Porporata scriind lui Don Juan în eternitate... O dată cu *Pe cine a iubit Alissia* (în vol. *Sfinxul,* 1920), povestirea nu cade de pe buzele eroinei, ci se desprinde de pe acele ale unui alt personagiu, bătrânelul care nutreşte pentru pupila lui un amestec de sentimente paterne şi drăgăstoase, din care nu lipseşte nici subtonul erotic, într-o vorbire care alternează efuzia lirică cu expresia realistă, elemente de provenienţă deosebită şi imperfect fuzionate, care dau nu ştiu ce caracter fastidios întregului debit al bucăţii. Scriitoarea începe a povesti ea însăşi o dată cu *Balaurul* şi *Fecioarele despletite,* raportând totuşi impresiile şi reflecţiile la un personagiu preferat, devenit axa compoziţiei, Laura în *Balaurul,* Mini în *Fecioarele despletite.* Criticul care a urmărit mai atent şi m ai constant producţia d-nei H. Papadat-Bengescu, d-l E. Lovinescu, n-a încetat să-i recomande, în numeroasele articole pe care i le-a consacrat, evoluţia către „obiectivitate“. Îndrumarea a fost ascultată şi, astfel, în romanele care urmează *Fecioarelor despletite,* personagiul preferat, sub a cărui mască autoarea continuă să se zugrăvească pe sine, dispare, atenţia povestitoarei distribuindu-se egal asupra tuturor figurilor mai de seamă ale romanelor. Astfel privite, figurile câştigă în contur şi în relief, amănuntul social, pictura de moravuri intervin cu un rol necunoscut în trecut, dar o dată cu aceste progrese ale „obiectivităţii“, care împrumută multe elemente ale tehnicei realismului, dispare nu numai fervoarea lirică, dar şi acel amestec de lirism şi analiză, care conferise marca lor cu totul originală primelor producţii ale scriitoarei.

XI
FANTAZIŞTII

N. DAVIDESCU, ADRIAN MANIU, I. VINEA, I. MINULESCU, MATEI I. CARAGIALE

O privire aruncată asupra curentelor mai noi ale prozei româneşti ne scoate în faţă grupul destul de omogen al scriitorilor fantazişti. Uniţi prin mai multe trăsături comune ale invenţiei şi stilului, ei reprezintă o dependenţă a estetismului, caracterizat mai înainte. Amatori de artă şi de senzaţii rare, pornind, nu de la observarea realităţii, ci de la date ale fantaziei, speculând pe alocuri pitorescul exotic şi istoric, cultivând atitudinile satanismului, stilul paradoxal şi imaginea stranie, scriitorii fantazişti au prilejul să introducă valori de artă, pe care un tablou aspirând către întregirea contururilor nu le poate trece cu vederea.

Prin originile ei, proza fantaziştilor este mult debitoare curentelor decadente de la sfârşitul veacului trecut, al căror vocabular preferat apare în scrisul unui N. Davidescu, care nu economiseşte termeni, precum: „coşmar", „nevroză", „luxură", „halucinaţie", „decrepitudine", „hinoză", „pervers", „straniu", „paradoxal" etc., într-o goană care taie răsuflarea, după tot ce este bizar şi morbid. Iubirea este asociată cu groaza,

cu descompunerea şi moartea, ca atunci când ni se evocă ciudata figură a Ibolyei, cântăreaţa născută dintr-un conte ungur şi o actriţă evreică, consumându-se de dorul îmbrăţişărilor bătrânului impresar Rabi Eliakim, un cadavru ambulant a cărui figură semăna cu *„măştile sinistre şi caricaturile din evul mediu"*, numai pentru motivul că-i amintea de perversul ei tată, mort mai demult. În acest cadru fantastic şi absurd apar comparaţii care asociază impresia neaşteptată, artificială sau lugubră, fie că ni se vorbeşte, în legătură cu Ibolya, despre *„pleoapele carbonizate de luxură ca marginile unei invitaţii mortuare"* (*Ibolya*, 1911, în *Sfinxul*, 1915, p. 18), despre *„reflexul unui surâs roşu şi arzător de minium"*, despre întreaga ei înfăţişare de *„criptogramă uriaşe şi monstruoasă"* sau, cu o notaţie frumoasă, în legătură cu un alt personagiu, bătrânul sinistru amintit mai sus, despre *„cutele frunţei sale* (care) *păreau nişte lăzi pline cu secrete vechi şi cu neaşteptate întâmplări"* (*op. cit.*, p. 20). Nu numai aparenţa umană, dar şi natura este supusă unui acelaşi proces de transformare fantastică, în care tot ce este ascuns, monstruos şi clocotitor în viaţa naturii apare într-o descriere, nu lipsită de forţă, prin care trece ceva din viziunile de groază ale unui Hieronymus Bosch[1]: *„Plantele păreau nişte bestii fără nume, zărite prin coşmare depărtate, monştri ţinând de păianjen şi de omidă, mărite nebuneşte, cu pielea goală şi turbure, cu pielea zbârlită de peri scârboşi, cu pielea roasă de răni vii, cu pielea ciuruită de vipere nodate; unele se târau ca râmele, altele ţâşneau ca săgeţele; unele zăceau ca hoiturile, altele se răsuceau ca bolnavii. Toate laolaltă grohăiau viaţa unui viespar apocaliptic. Balaurul simţea clocotind în el ceva din seva din prejur şi vise seculare, nădejdi nelămurite, porniri ascunse se deşteptau în el ca nişte mângâieri subtile"* (*Apocalips profan, op. cit.*, p. 149). Dar Davidescu nu se opreşte aci. Artistul decadent, dornic să se cufunde în pitorescul altor epoci, astâmpărând setea de

[1] Pictor şi gravor olandez, de un realism crud, cu înclinaţii spre bizar şi monstruos (1450/1460–1516) (n.ed.).

coloare care lipsește erei sale burgheze, evocă în mişcările dansatoarei pomenite, dezlănțuind pe scenă *„un lung suflu de stupru"*, baiaderele indiene din Visapura şi Benares, preotesele lui Baal, coribantele Hekatei, ba chiar prinţesele italiene de la curtea lui Laurenţiu Magnificul etc., până când se lămureşte apariţia Ibolyei însăşi, ca un *„cărăbuş gigantic în mijlocul scenei"*. Scriitorul aleargă altădată cu min-tea înapoi pe linia timpului, până în clipa în care Cardinalul de Roma acuză pe marcheza Lora Lorenza de Belverani de a fi adăpostit pe alchimiştii evrei şi pe vrăjitori, pe Jean de la Rivière, Du Mesnil şi Francesco Prelati, de a fi chemat *„larvele din morminte şi demonii din Infern"* şi de a fi practicat ea în-săşi *„sucubatul, sodomismul şi incubatul"*. În aceste defilări ale trecutului, mai mult erudite decât colorate, ştiute mai mult decât văzute, se găsesc germenii acelei lungi serii de poeme istorice, apărute de-atunci, în care gustul scriitorului pentru fantazia istorică se dezvoltă, dar în acelaşi timp se sistematizează.

O inspiraţie fantazistă, respingând procedeele intelectuale ale compoziţiei, este aceea a lui Adrian Maniu. Scriitorul aşteaptă totul de la delirul inspiraţiei, căci, notează el, *„un lucru deja înţeles, deja prins în tine, nu mai are nicio importanţă"* (*Din paharul cu otravă,* 1919, p. 93). La întrebarea: ce este scriitorul? ni se răspunde: *„un bolnav care nu îşi poate stăpâni artezianismul gândirilor şi revarsă ediţii de dureri prostituate întru hrănirea publicului" (op. cit.,* p. 101). Desigur, pentru a evita împărtăşirea indiscretă a sentimentului înjosit, scriitorul preferă să adopte masca cinică, acuplând tragicul şi trivialul, afectând naivitatea copilărească sau construind un simbol grotesc acolo unde am fi aşteptat strigătul durerii, ca un om care şi-ar bătea joc de suferinţa lui şi a lumii, pentru a le putea ascunde mai bine. Când Scheletul, *Domnul Schelet,* alegoria lugubră şi voit pedantă a propriei lui conştiinţe, vine să se întreţie cu scriitorul, un zgomot ca de scaune rupte anunţă ivirea lui. *„Ah! scaunele vechi se strică tot ca şi scaunele tinere!* exclamă autorul, care se persiflează îndată: *Pentru mine asta e o cugetare"*. Urmează politeţele

întâmpinării: „*Vrei să mănânci ceva? Eşti foarte slab, d-le Schelet.*" La care alegoria conştiinţei artistului răspunde: „*Mulţumim, eu mănânc vorbe. Ai văzut plante care prind muşte, tot aşa eu mă hrănesc cu suferinţe.*" Şi îndată persiflajul autorului dedublat, înveselindu-se pe propria-i socoteală: „*Obiectai că asta îi stricase dinţii*" *(op. cit.*, p. 93).

Sub privirile bunei bugheze, madam Turti, care împleteşte la ciorapii ei, o dramă se petrece în viaţa străzii, evocată în forfota ei colorată, cu un farmec asemănător în multe privinţe aceluia care ne vorbeşte din picturile de gen ale maeştilor nordici: „„... *afară, peste târg, pomii îşi lepădau frunzele. Carele cu dovleci şi cu o femeie în vârful încărcăturii, scârţâiau spre piaţă cu boi suri ca pavajul. Ordonanţele duc coşniţe cu salăţi în coşniţe de trestie, şi un boier mare trece spre casă cu un crap gras cu solzi cât băncuţa. Începe îmbulzeala – trec popi negri, ţărani cu iţari, un cârd de fete roşii cu părul zbârlit pe ochi. D-na Turti se gândeşte la ştirile din gazetă – externe sau municipale – ciorapul merge înainte în igliţe. O distrează învălmăşeala de pe stradă. Aleargă un dascăl cu căldăruşa de cositor, trece iar fata cu scurteica în trenţe, ducând două cearceafuri cu rufe. Vin doi ţărani trăgând de o frânghie şi de un picior, un porc mare, roz şi păros care se zbate, grohăie şi sparge urechile în guiţaturi. Oamenii răcnesc – porcul chiraie. Fata se sperie. Un camion mânat de un beţiv vine în chiote şi în goană. Porcul răstoarnă coşurile. Roţile camionului trec peste fată. Totul dispare. Rămâne norul de praf, frunze şi îmbulzeală*" (*op. cit.*, p. 72). Buna madam Turti însoţeşte pe rănită la spital şi mângâie pe nenorocita deplângându-şi soarta care i-a cruţat moartea, cu vorbe în care se amestecă naivitatea şi cruzimea personagiului, împreună cu acea satiră a milei, indicată de atitudinea autorului: „*Nu vorbi aşa, o mustră madam Turti. Dumnezeu e bun, el ne scapă de primejdii, el a făcut să nu mori o dată cu porcul, şi să te vindeci chiar de vei rămâne şchioapă*" (p. 73). În *Orfeu* sau *Povestirea multelor motive muzicale* se produce încă o dată satira atitudinilor literare: „*Cântă-ne, Orfeu – cântă-ne însă*

ceva care să ne biciuiască letargia digestivă – vrem ceva modern într-un gen inedit cum e cura cu picioarele goale" (p. 138). Situațiile tipice ale vieții nu-i mai ajung scriitorului modernist: „*O, refrenuri cotidiene!*" exclamă el în stilul unui Laforgue[1] cu care îl unește o comună tendință de a se degaja prin ironie de ceea ce sentimental îl angajează mai puternic. În locul oamenilor vii și a situațiilor reale, vor apărea astfel fantoșe tragice și grotești: Dorela, prințesa Limonata, pe care o vindecă de lingoare animalul care îi culege un pai din păr, căci, știut este că: „*Limonata fără pai nu se consumă*", joc de cuvinte care bagatelizează cu autoironie subiectul.

În căutarea noilor metode literare, Maniu adoptă procedeul simbolist al acumulărilor de imagini eterogene, dar convergente ca sens emotiv, refăcând o atmosferă unitară. Este vorba, de pildă, de a ni se evoca vraja unei melodii răsunând dintr-un clavir? Mai multe imagini, disparate, dar constituind o atmosferă, vin să-și ofere serviciile lor: „*Muzica era foarte tristă. Era muzica, furtună pe mare și oameni care stau pe dig așteptând sfărămături de corabie. Erau câini care tremură în ploaie și cearceafuri furate de stafii care vor să fie îmbrăcate cuviincios*" (pp. 87–88). Sau prin a evoca aceeași muzică, cu aceleași mijloace: „*Pianul cântase sticle de parfum, fecioare care așteaptă la ferestre de castel pe iubiții în zale. Pianul cântase sticluțe de spițer, doctori care apasă fiecare coastă să vadă unde este rana*" (p. 89). Alteori cuvintele se înlănțuiesc după raporturi pur sonore: „*Evohe! Evohe! spiritual – elegant – un calmant – senzual*" (p. 140), în simple asociații verbale, cărora este inutil să le căutăm un înțeles: „*Nu, obiectivul lui era prea subiectivat dependințelor morale*" (p. 141) și care uneori duc la jocuri de cuvinte, exerciții beoțiene cu care autoironistul se flagelează în voie: „*E întors de curând din Teba augurul nostru, și e specialist în cartomancie, dă consultații și ghicește în fundul ceștei – poate mai e o scăpare pentru*

---

[1] *Laforgue, Jules* (1860–1887) poet simbolist francez, care împletește fantezia cu ironia (n.ed.).

Euridice – o scăpare de vedere" (p. 145) sau : „*Cu ocazia asta bucătarul impuse reforme neşterse de timp sau şervete*" (p. 128). Preferând visul, realităţii, şi imaginea nebuloasă, contururilor clare, scriitorul va folosi din belşug, ca atâţi scriitori simbolişti, substantivul derivat din infinitivul verbelor: „*împădurirea*" în loc de „păduri", „*troienirea*" în loc de „troiene", „*fulguirea*" în loc de „fulgi de zăpadă", „*văluirea*" în loc de „valuri", „*înzăpezirea*" în loc de „zăpadă" etc. Când scriitorul va nota deci: „*Deoparte cobora câmpia mlăştinoasă, cu cenuşiul monoton al papurei şi cu nuferi galbeni şi grei, de alta împădurirea tristă şi neagră*" etc. (p. 33), pădurea va fi mai bine văzută ca efect pitoresc de ansamblu, ca pată amorfă în peisagiu, prin intermediul substantivului infinitival.[1]

Mare rol joacă în proza lui Maniu imaginea fantastică, culeasă din tezaurul vechilor eresuri, a legendelor şi basmelor aduse prin el la o viaţă nouă. Iată „*potecile ierboase în care noaptea cerbi încăpăţânaţi se izbeau în frunţi până la stinsul lumei*" (p. 33). Iată un peisagiu de toamnă: „*Dealurile întind spre nemărginire spinarea lor văruită sau pântecele întunecos, pe care desţelinarea a brăzdat patrate şi dreptunghiuri. Grădinile de zarzavat au verze albastre borţite şi înfoiate, ca şi când în adevăr fiecare ar avea câte un copil mic – poate doi – aduşi de barză. Ce e sigur, berzele au trecut ca o suliţă prin toamna asta şi s-au înfipt în adâncimi*". Şi mai departe, o dată cu coborârea amurgului de toamnă: „*Apele fumegă ca vetre pline de cenuşe albă. La capătul ogorului e un pom bătut de asfinţitul soarelui – şi cum toamna i-a făcut frunzele de foc – pare o flacără, sau chiar pomul care ardea nemişcat şi din care vorbea Dumnezeu*". (p. 41). Înzestrarea vizuală a lui Maniu este una din cele mai de seamă în epoca imagismului şi unele din viziunile cele mai puternice ale prozei mai noi, însufleţite de tainice înfiorări ale sentimentului, reliefate prin

[1] Vd. aceeaşi formă a substantivului la Macedonski, în expresii, precum: „*deşirările de uliţi*", „*nemărginirile văzduhului*" (*Între coteţe*), „*neaşteptata întrandafirire*" (*Bucureştii lalelelor*) etc.

contopirea unor reminiscențe din lumea basmelor și eresurilor, le datorăm operei sale cu atâtea repercusiuni în scrisul tinerilor.

Cu toate afirmațiile sale de principiu, prin ironie și autoironie, Maniu introduce în proza sa un accent de luciditate. Atitudinile sale de Pierrot trist sau de Hamlet bufon implică vivacitățile minții. Chiar când notează senzațiile rare ale nevrozei, scriitorul nu se uită cu desăvârșire pe sine. Coborând sub straturile luminoase ale conștiinței, el regăsește apoi miturile subconștientului colectiv, basmele și legendele. Amator de folclor, de artă și de pitoresc istoric, el nu ne înfățișează niciodată spectacolul individului abandonat în întregime delirului subiectiv al subconștientului său. Acesta este mai degrabă cazul omului care se spovedește în *Paradisul suspinelor*, 1930, poate opera cea mai reprezentativă a lui Ion Vinea. Dar scriitorul deși va nota, după cum singur ne atrage atenția, *„stări supranaturale"*, *„încordarea și ascuțirea simțurilor"*, *„misticismul nebulos"*, *„risipirea conștiinței"*, *„viața visată asemeni visului de care îți amintești într-un vis"*, luciditatea lui în urmărirea acestor stări liminare nu se va dezminți o clipă. Autorul va povesti din unghiul subiectului delirant, care găsește, pentru a-și exprima stările interne sau viziunile sale, imagini de o mare precizie și uneori de o rară forță poetică. Evident, imaginile lui Vinea apar totdeauna în serviciul analizei, și ceva din conștiința romancierului naturalist trece și prin proza sa, atunci când eroul povestirii sale ni se recomandă ca *„un caz interesant de umanitate"*, vrednic deci a fi studiat ca atare. Una din particularitățile cele mai de seamă ale lui Vinea este de a practica analiza cu mijloacele evocării. Dintre cele trei funcțiuni ale prozei literare: povestirea, analiza, evocarea, am văzut că scrisul lui Arghezi dă celei din urmă o dezvoltare aproape exclusivă. Vinea încearcă acum o nouă grupare a elementelor disociate de Arghezi, povestind, dar mai cu seamă analizând cu mijloacele imagistice ale evocării. Imaginile cu funcțiune de caracterizare internă alcătuiesc sectorul propriu lui Vinea într-o hartă stilistică a prozei noastre mai noi.

Paradisul suspinelor este confesiunea unui nevropat, un ins purtând povara unei vechi obsesii erotice nedezlegate, după schemele psihanalizei, scriind când în numele său, când la persoana a treia, uneori intercalând mărturii străine, deplasându-se în diferite niveluri ale duratei, înaintând sau revenind în timp, căci – ne previne autorul în comentariul cu care întrerupe din când în când confesiunea personagiului său – „*sensibilitatea dureroasă a eroului s-a lăsat desigur condusă în povestire, mai mult de acuitatea impresiilor conținute, decât de ordinea cronologică și decât (de) logica expunerii*" (p. 23). „Oboseala", „urâtul" sau „timiditatea" ajung să justifice trecerea de la confesiune la narațiune, vorbirea când în numele propriu, când la persoana a treia, căci, ne asigură autorul, „*graiul e un hamac comod în care te întorci pe ce parte îți prieşte*" (p. 25). Disoluția formelor logice ale compoziției atinge o dată cu aceasta punctul ei cel mai înaintat.

Am spus că în evocarea stărilor interne, sesizate în planul în care conştiința abia mijeşte, Vinea obține notații de o mare putere sugestivă. Iată tăcerea locuinței în care Darie duce existența părăsită a unui dement: „*Timpul zace acolo ca o aşteptare pe urma unei tainice lipse*". Când i se întâmplă să deschidă uşa vreunei încăperi: „*Molii îşi iau zborul lor de flanelă prin amurgirea stătătoare*". Uneori încearcă să trezească, prin sunetul glasului ecourile ațipite ale odăii, dar „*sunetul s-a poticnit însă printre obiecte, ca un ghem de hârtie pe covoare și divanuri*" (p. 10). Există totuşi o rezonanță a tăcerii şi singurătății: „*Singurătatea, ca o cutie de violoncel, geme*" (p. 12). Câte o amintire se insinuează încet în conştiință şi „*coboară vremile de somn, ca un călător într-o luntre*". Este ciudat cum se trezesc deodată imagini neatinse, în atmosfera nealterată a trăirii lor dintâi, „*ca blănurile în pulberea polară a naftalinei, ca bijuteriile în catifeaua cutiilor vechi*" (p. 15). Uneori somnul cel moale stinge cu instantaneitate slabele tresăriri ale acestei conştiințe: „*... Şi somnul și-abate ciocanul de puf*" (p. 28). În casa copilăriei lui Darie apăruse o femeie tânără, Lia. Doi bărbați prinseră „*murmurul surd al fântânii de*

sânge încuiată în statuia ei vie" (p. 37). Când, în ascunzişul lui, observă cum fluturarea albă a Liei, *„cu pasul lui Isus pe ape"*, traversează coridorul şi se mistuie în odaia unuia dintre amanţi, *„Darie e năbuşit ca într-un sicriu cu garoafe"*. Târziu bâjbâie băiatul pe drumul către culcuşul său şi *„se ghemuie în aşternutul rece ca luna de la fereastră"* (p. 47). Din frigurile care îl zguduie, încet *„conştiinţa se regăseşte pe sine şi-şi reia tic-tacul alene, ca un ceasornic urnit după ani de tăcere"* (p. 48). Copilul îngălbeneşte şi răul care îl mistuie se întinde ca o molimă peste întreaga natură: *„Paloarea lui atinse ca o mană grădina, stinse fântânile, încetini ritmurile"* (p. 50). Dar obsesia erotică nu-l părăseşte pe adolescent şi *„castitatea lui Darie ceda ca un bloc de zăpadă în care pătrunde sângele scurs din înjunghierea pe loc a unui animal"* (p. 57). Din sugestiile singurătăţii, ale nopţii şi ale tăcerii se încheagă în somnul lui Darie vise stranii, nu vise gnomice, cu tâlcuri alegorice, ci delicate simboluri interpretând senzaţii, vagi stări ale subconştiinţei. Se făcea că rătăcea *„cu paşi de pâslă, pe covoarele ruginii ale unui imens palat cu vitraliuri vinete. Lumina care pătrundea în uriaşele încăperi se descompunea funerar, ca într-un crepuscul de risipitoare toamnă, peste grupuri de doamne vârstnice şi cernite, cari în jurul meselor şopteau, nemişcat. O tăcere de seră stăpânea din prag în prag pe unde trecea Darie într-o misterioasă căutare..."* Dar cuvintele şoptite nu i se lămureau, căci ele pluteau *„fără înţeles, precum fără mireasmă sunt florile covoarelor de lână"*. Deodată visul se precipită către sfârşitul lui: *„Îndată un ţigan aurar, cu lungi plete de smoală, îi vestea sfârşitul visului. Alteori un stol de domnişori în frac, înalţi cât lăstunii, cotropeau în dungi întunecate scările sufletului asemeni bemolilor dintre clape. Darie încerca să alunge aceste viziuni. Senzaţia dulce că e vară şi întuneric îl moleşea"* (pp. 26–27). Întreaga relatare a visului este o poemă cu variaţiuni pe tema negrului, ca simbol al nopţii, al singurătăţii, al tăcerii, e fulgurat în viziunea grupului de bătrâne doamne cernite, şoptind cuvinte fără înţeles şi în aceea finală a ţiganului aurar sau, cu ritmica precipitată

a sfârşitului, a stolului de domnişori în frac cotropind scările sufletului, ca şirul de clape negre ale bemolilor sub mâna prestigioasă a unui pianist. Se îmbină într-o astfel de viziune nenumărate asociații şi corespondențe delicate pe care analiza abia dacă le poate cuprinde, dar pe care sensibilitatea sedusă le înregistrează cu siguranță.

Deşi, prin chiar motivele ei, proza lui Vinea presupune suspendarea sau cel puțin slăbirea funcțiilor realului, ea nu va manifesta în mai slabă măsură facultatea eminentă de a nota aparența externă. Desigur, imaginile lui Vinea nu vor avea un sens decorativ; ele nu vor fi notațiile unui pictor, amator de colori şi de efecte de lumină. Metaforele şi comparațiile lui vor traduce viața adâncă a sentimentului, ca atunci când resimțind tot ce e măreț şi august în trecerea unei nopți va vorbi despre *„carele de palisandru ale nopții"* (p. 17) sau, în simțirea misterului ei religios, va reține comparația neîncercată mai înainte: *„Ziua trecu, noaptea sosi iar, grea, ca un patrafir"* (p. 21). Mai deseori însă senzațiile se asociază sau se contopesc în sinestezii ingenioase, după tehnica „corespondențelor" baudelairiene, astfel încât aspecte ale ochiului sunt reliefate prin valori sonore sau termice. Iată, pentru tehnica prin care percepțiile unuia din simțuri sunt puternic crescute prin asociația cu intuițiile altuia, viziunea unei fântâni de piatră înviată prin senzația frăgezimilor locului: *„Curtea e aceeaşi, cu fântâna de piatră, ca un mormânt spălat de şuvoiul de argint al răcorii"* (p. 9). Un foc care prinde să ardă cu putere este resimțit ca ampla armonie sonoră a unei orchestre răsunând din toate instrumentele ei: *„Focul se înteți şi prinse deplin, ca o orchestră în avânt"* (p. 22). Imaterialitatea sunetelor cheamă pe aceea a parfumurilor: *„Tălăngi se auzeau dogit. Vântul le scutura până la pridvor sunetul, ca un parfum"* (p. 81). Alteori însă se renunță la mijlocirile comparației şi senzațiile contopite într-un bloc solidar dau notații sinestezice, ca aceasta care traduce experiența complexă a unei nopți senine şi umede, prin care vâjâie vântul: *„Străbătui nesupărat curtea de cărbune şi pornii fără țintă, printre două rânduri*

de clădiri cu ferestrele în somn. Suspinam uşurat. De-un vânt umed vâjâiau stelele" (p. 22). Stelele care vâjâiau de un vânt umed contopesc sonoritatea, lumina şi frăgezimea într-o trăire complexă şi unică.

În grupul fantaziştilor poate lua loc şi Ion Minulescu, atât prin nuvelele extraordinare ale unei etape mai vechi, cât şi prin contribuţii mai recente, cum este romanul *Roşu, galben şi albastru,* 1924, povestind împrejurări din vremea războiului trecut, în care temperamentul său jovial şi fantast, complăcându-se în atitudini cinice, ajunge să-şi dea deplina expresie stilistică, prin imagini care doresc să înjosească aspectele pe care le evocă, să le prezinte în latura lor ridicolă sau trivială şi printr-o pornire nestăpânită către divagaţia paradoxală. Fantazia bufonă a lui Minulescu vede într-o femeie *„faţa rumenă ca o turtă dulce spoită cu sirop de zahăr ars, ochii albaştri ca sticlele de apă gazoasă, nasul scurt şi insinuant cu nările vizibile ca două lanterne de automobil şi buzele cărnoase, obraznice şi răsfrânte ca ghizdurile unei fântâni"* (p. 15). În timpul unei alarme aeriene i se pare că *„gardiştii stau lipiţi de ziduri ca nişte* ex-voto-*uri pe care poliţia Capitalei i-a închinat sfinţilor Constantin şi Elena, patronii Bucureştilor"* (p. 30). Soarele apunând în lunga perspectivă a bulevardului Elisabeta produce următoarea comparaţie: *„Bulevardul Elisabeta se întinde drept ca un braţ de atlet, în palma căruia soarele pare o portocală de Jaffa"* (p. 58). Amintiri artistice se prezintă imaginaţiei estetului. *„Gara Mogoşoaia e ticsită de lume. Bărbaţi, femei, oameni maturi şi copii forfotesc, ţinându-se de mână să nu se piardă. «Orbii» lui Maeterlink au reuşit în fine să se prezinte şi în România"* (p. 65). Pictura cubistă a timpului este evocată şi ea, cu sprijinul neaşteptat al unei figuri în text: *„În sufletul meu, Bucureştii s-au prăbuşit cu zgomotul surd şi elocvenţa plastică a unui amestec de culori, linii, planuri şi intenţii dintr-o pictură cubistă"* (p. 102). Obiectele confortului modern, ale luxului şi ale artei, porţelanurile de Sèvres, Meissen, Nymphenburg, Alt-Wien şi Kutany, parfumurile lui Guerlain, afişele ilustrate ale

lui Toulouse-Lautrec, ba chiar şi borcănaşul cu crema Simon sunt elementele unui „*bric-à-brac*" în care fantazia scriitorului culege, dar nu alege. Când fantazia încetează să producă imaginile sale, intervine verva paradoxală, în improvizaţii pe care nu ştim cine le opreşte şi din ce motiv: „*Războiul este un obiect de artă, deopotrivă de inutil şi preţios. Un lucru este cu atât mai scump cu cât este mai rar. Colecţionarii de lucruri scumpe sunt tot atât de rari ca şi darul special de a nu vedea la fel ca toată lumea. Când însă, oamenii aceştia rari îşi expun colecţiile curiozităţii publice, mulţimea comună cască gura şi sufletul fiecărui anonim simte nevoia să se înfrăţească cu al celui care poartă cu adevărat un nume. Războaiele sunt ca muzeele naţionale*" etc., etc. (*op. cit.*, p. 39).

Elementele cunoscute ale prozei fantaziste sunt sporite cu aporturi noi şi grupate într-o sinteză personală de scrisul lui Matei I. Caragiale. Dacă am vrea să stabilim o legătură între Matei Caragiale şi tatăl său, marele Ion Luca, ar trebui să ne referim în opera acestuia din urmă la sectorul ei fantastic şi pitoresc, în care iau loc povestiri precum *Calul dracului* sau *Kir Ianulea*. Un filon nou, necunoscut lui Ion Luca, alimentează în tot cazul creaţia lui Matei şi acesta este „estetismul", din care el extrage profunzimea artistică, pictura lucrurilor, aluzia artistică, expresia sentimentelor stranii. În *Remember*, nuvela din 1924, unde ni se povesteşte sumbra şi enigmatica întâmplare a tânărului lord Aubrey de Vere, care îşi găseşte moartea într-una din nopţile încărcate de păcat ale Berlinului de altădată, eroul povestirii îi apare autorului ca o imagine coborâtă din portretele lui Van Dyck sau Van-der-Faës. Farmecul nordic al acestei figuri ieşea cu atât mai bine în relief, când povestitorului i se întâmpla să-l întâlnească într-o rachierie neerlandeză, adevărat decor din pânzele unui Ruysdaël, Van-Brouwer sau Van-der-Hoogh, o încăpere îngustă şi cam întunecoasă, asemeni unei locuinţe de burgmaistru sau de staroste de breaslă, cu pereţii ei căptuşiţi cu blane de stejar afumat şi cu poliţe pe care stăteau înşirate năstrape şi ulcioare de Deelft (p. 38). Visul fantastic al povestirii începe

să se țeasă în acea atmosferă saturată de parfumul băuturilor piperate cu mirodenii din Iava și Antile, sub vraja celor șapte mari safire de Ceylan strălucind în degetele straniului Aubrey de Vere. *Remember* este o poveste de noapte, ca și cealaltă scriere a autorului, *Craii de Curtea-veche*, 1929. Nimeni n-a întrecut pe Matei I. Caragiale în descrierea nopții și amurgului. Uneori ni se evocă „*lina boare a asfințitului* (care) *legăna ciucurii purpurii ai trandafirilor agățați pe terasa casei din față, purtându-le mireasma până la mine. Seara da însuflețire umbrelor, în oglinzi, tainic, treceau fiori*" (*Opere*, ed. Perpessicius, p. 36). Alteori este noaptea grea, încărcată de păcate: „*Era o noapte de catifea și de plumb, în care adierea molatecă a unui vânt fierbinte cerca în zadar să risipească pâcla ce închegase văzduhul. Zările scăpărau de fulgere scurte, pădurea și grădinile posace tăceau ca amorțite de o vrajă rea; mirosea a taină, a păcat, a rătăcire. Înaintam cu greutate prin întunerecul ce vătuia aleele singuratice, trebuind uneori să mă opresc covârșit de slăbiciune*" (*op. cit.*, p. 44). Alteori este farmecul neliniștitor al unei ferestre luminate strălucind în noapte: „*Cheul era pustiu iar casele oarbe. Peste tot ferestrele erau negre, unele fiind însă deschise, se zăreau înăuntru acele lucori posomorâte de argint-viu ce rânjesc în oglinzi în întuneric. Una singură de sus se împăengina de raze slabe, aceea a unei odăi încărcate de poleeli, unde veghea o lampă așezată pe un colț de dulap – mai mult candelă decât lampă – abia lăsând să se cearnă ca înveninată, printr-un înveliș de smalțuri verzi, o lumină înnăbușită, una din acele lumini, cari după datinele vrăjitorești sunt prielnice duhurilor rele ce rătăcesc în puterea nopții*" (p. 46). Și mai departe: „*Ah! farmecul ferestrelor luminoase în întunecime, cine s-ar mai încumeta a-l spune după Barbey d'Aurevilly*[1]*?*" Dar sectorul

---

[1] *Barbey d'Aurevilly, Jules* (1808–1889) – prozator francez, de o originalitate mergând până la extravaganță, cultivând atitudinea satanică, delicatețea lucidă și un rafinament stilistic căutat, fără a înnăbuși însă spontaneitatea imaginației creatoare. A avut o influență capitală asupra lui Matei

imagistic al nopții nu este singurul în care reușește Matei Caragiale. Într-o pagină de mare seducție stilistică, pe care o împrumutăm *Crailor de Curtea-veche*, Pantazi își povestește călătoriile lui și ceea ce autorul însuși numește *„trâmba de vedenii"* a acestei narațiuni, merită să ne rețină. Este mai întâi peisagiul romantic cu ruini: *„Străjuiau pe înălțimi ruine semețe în falduri de iederă, zăceau cotropite de veninoasă verdeață surpături de cetăți. Palate părăsite ațipeau în păragina grădinilor unde zeități de piatră, în veșmânt de mușchiu, privesc zâmbind cum vântul toamnei spulberă troiene ruginii de frunze, grădinile cu fântâni unde apele nu mai joacă"*. De-acolo călătorul se îndreaptă spre munți, unde descripția folosește notația organică, în zugrăvirea ascensiunii către *„amețeala aprigă a culmilor,* (de unde) *lăsam în urma noastră înflorite poiene, urcam prin brădet... La picioarele noastre, între costișe pleșuve și dâmburi încomate de codri stufoși, văile se așterneau de-a lungul albiei șerpuite a râurilor ce se pierdeau departe, în aburul câmpiilor grase"*. Și în tăcerea locurilor înalte, deodată senzația auditivă se instalează cu putere: *„Un lung freamăt se înălța ca o rugăciune"*. Curând însă iarna începea să viscolească și să geruie și călătorul se îndrepta către Sud, spre locurile denumite în stil clasic-abstract: *„țărmurile lăudate ale mărilor elene și latine"*, unde îl întâmpină mai întâi ispitele mirosului: *„Mireasma florilor de oleandru se așternea amară deasupra lacurilor triste ce oglindă albe turle între funebri chiparoși"*. Și de unde chipul omului lipsea și din peisagiul romantic al ruinelor și din viziunea culmilor imaculate, el apare acum, în pictura Sudului, ca în frumoasa evocare dalmatină, spicuită mai sus în descrierile lui N. Iorga: *„O grecoaică ne zâmbea dintr-un pridvor perdeluit de iasomie"*. Forfota omenească a porturilor din miazăzi

I. Caragiale și nu numai asupra lui. Un admirator fervent al său a fost Anton Holban, care a întreprins investigații minuțioase prin locurile unde a trăit și de unde s-a inspirat scriitorul francez pentru a alcătui un studiu ce avea să rămâie neterminat din cauza morții sale premature (n.ed.).

se asociază: *„Ne tocmeam cu neguțătorii armeni și jidovi prin bazare, beam cu marinarii vin dulce în tractire afumate unde jucau femei din buric. Ne amețea forfoteala pestriță din schelele scăldate în soare cu legănarea molcomă a catartelor, ne fermeca lina tăcere din cimitirele turcești, albul răsfăț al orașelor răsăritene tolănite ca niște cadâne la umbra cedrilor trufași, lăsam să ne fure vraja albastră a Mediteranei până când copleșiți de toropeala cerului său de smalț și înnăbușiți de vântul Libiei, ieșeam la ocean."* Drumul ducea mai întâi spre Nord, unde din jocurile umezelii cu lumina se vedea cum *„razele piezișe daureau viu burhaiul, destrămau tortul brumelor în toate fețele curcubeului și erau, la fel niciodată, împurpurări grele în asfințit, aproape străvezimi viorii și sure în serile lungi de vară, feerica strălucire a zorilor boreale deasupra nămețirilor de ghețari."* Și după această viziune a Nordului oceanic, în care apare și evocarea panoramică prin substantivul infinitival (nămețiri), întâmpinată atât de des la Maniu, căile Oceanului cotesc către Sudul exotic, spre ostroavele Antile și, mai departe, către țărmurile indiene și chinezești, unde sunetul clopoțeilor din pagode produce această bogată aliterație: *„Vântul fierbinte alinta lin clopoțeii argintii ai pagodelor, înclina foile late de plibani"*. Îmbelșugatele pagini din care am spicuit (*op. cit.*, p. 89 urm.) și care conțin ca o quintesență a descripționismului exotic, așa cum de la Alecsandri și Iorga nimeni n-a mai încercat, sunt compuse cu mijloace de evocare în același timp romantice prin profunzimea colorii, dar și clasice prin mulțimea epitetelor ge-ne-rale: *„ruine semețe, lung freamăt, locuri triste, lina tăcere"* etc. și prin armonioasele cadențe oratorice ale perioadelor ample, bine echilibrate. Elev al lui Anghel Demetriescu, al cărui învățământ va fi fost operant nu numai în latura remarcată a interesului pentru istoria națională[1], temperament paseist în

[1] Cp. *Prefața* d-lui Perpessicius, la *Opere*, 1936, p. 21, unde se face și apropierea dintre schițele pregătitoare ale *Crailor* și nuvelele istorice ale lui Odobescu.

mai multe feluri, complăcându-se să reînvie ceva din fastul stilistic al momentului lui Odobescu, Matei I. Caragiale ne vorbeşte desigur şi prin reluarea vechilor şi nobilelor procedee ale retoricei clasice, în care a turnat un conţinut romantic prin coloare şi modern prin straniul sentimentelor încercate.

Tabloul se complică mai mult considerând mai de aproape opera capitală a lui Matei Caragiale. *Craii de Curtea-veche* este o încercare de restituţie a vechiului regim în declin construit pe opoziţia simetrică a două categorii: vechea aristocraţie, în faza ei de disoluţie boemă şi estetă, perpetuând amintirile de trufie ale sângelui cuceritor, a anticelor „stirpe" dominatoare, după cum sună cuvântul deseori şi în mod caracteristic întrebuinţat, într-o viziune a istoriei care aminteşte pe Gobineau[1], lume reprezentată prin Paşadia şi Pantazi, apoi lumea nouă înfăţişată printr-un exemplar infam, numitul Pirgu, asociat marilor orgii şi intenselor visări ale precedenţilor, poate din obscura atracţie a acestuia către tipul superior de umanitate, dar mai sigur din pornirea amarnică şi deznădăjduită a acestui tip de a degusta în tovărăşia infamă spectacolul apusului său tragic şi măreţ. Ce este nobil şi trufaş este bun; ce este plebeian şi laş, este rău. Acest manicheism moral, în spiritul nu numai al lui Gobineau, dar şi al unui Nietzsche, se rezolvă în apoteoza visului gnomic, povestit cu grandoare către sfârşitul cărţii, frumos moment al prozei fantaziste, în care craii de Curtea-veche, Paşadia şi Pantazi împreună cu autorul, întreprind călătoria din urmă, pe punţile arcuite spre Eternitate, precedaţi de danţul scălămbăit al lui Pirgu: „ ...*Răscumpăraţi prin trufie, aveam să ne dobândim înaltele locuri*" (p. 186). Dar acestui maniheism moral, distingând limpede între bine şi rău, îi corespunde şi un maniheism al vocabularului, din care scrisul lui Matei Caragiale îşi primeşte una din peceţile

---

[1] *Gobineau, Joseph Arthur* (1816-1882) scriitor francez, autor al mai multor romane, memoriale de călătorie, volume de eseuri. Celebritatea lui s-a datorat unei cărţi de tristă amintire care a stat la temelia rasismului modern (n.ed.).

ei stilistice cele mai izbitoare. Poate nu există o altă operă a literaturii române care, deopotrivă cu *Craii de Curtea-veche*, să fie construită mai limpede din resursele contrastante ale lexicului. Deoparte, noțiunile împrumutate vieții nobile și curate a spiritului: „grav“, „nobil“, „pur“, „venust“, „demnitate“, „mărinimie“, „avânt“, „duh“, „nostalgie“, „fermec“ etc., de cealaltă parte, termenii josniciei, ai urâțeniei fizice și morale, al vițiului și mișelniciei, culeși din *argot*-ul mahalalelor sau dintr-un vechi fond de turcisme, care ne aduc curioasa dovadă că vechea influență a împrumutat limbii noastre multe din nuanțele disprețului: „trăsneli“, „toane“, „beteșuguri“, „spurcat“, „scârnav“, „mardeiași“, „târfe“, „codoși“, „țațe“, „teleleici“, „sanchiu“, „rable“, „geamale“, „baldâre“, „balcâze“ etc. Puterea de a adora și aceea de a urî și, mai cu seamă, de a disprețui sunt cei doi afluenți care se varsă în albia *Crailor de Curtea-veche*. Iată, la câteva pagini unul de altul, portretul eroului mult iubit, al lui Pantazi, și acela al personagiului în care se concentrează toate resentimentele aristocratice ale autorului, Pirgu. Perechea lor este deopotrivă cu aceea a lui Prospero și Caliban în *Furtuna* lui Shakespeare. Pantazi apare într-un cadru de grădini, ca într-unul din portretele Renașterii, în care armoniile serii se rostesc încă o dată: *„În apriga înviorare a verdeții bete de umezeală și pustie cu desăvârșire, grădina dezvelea spre seară, când se însenina vremelnic, frumuseți nebănuite. Și în cea mai minunată dintre seri, avui pe podul cel mare al lacului plăcuta surprindere de a-mi regăsi amicul. Rezemat de șubredul parmaclâc, el își ațintea privirea asupra albei scânteieri a luceafărului răsărind“* (p. 87). Vorbirea lui înflorită și savantă de om, *„adăpat la izvorul tuturor cunoștințelor“*, *„împletind în bogata-i ghirlandă nobile flori culese din literatura tuturor popoarelor“* (p. 89), sună ca o muzică: *„vorbea măsurat și rar, împrumutând spuselor cât de neînsemnate farmecul glasului său grav și cald pe care știa să-l mlădieze și să-l învăluie, să-l urce sau să-l coboare cu o fericită măestrie. L-am însoțit ascultându-l cu o plăcere crescândă în umbra acelei seri aproape mistice*

căreia el îi resfrângea în ochi albastrul adânc și în întreagă făptura sa liniștea nesfârșită" (p. 87). Pirgu apare într-acestea în tovărășia lui Pașadia, *„mai tânăr mult* (decât acesta), *coclit însă și buhav,* (legănând) *pe niște picioare subțiri arcuite în afară o burtică ascuțită, oglindea pe fața-i rânjitoare și botoasă josnicia cea mai murdară. Cel dintâi, foarte rece, își rotise încet privirea posomorâtă pe deasupra capetelor, celui de al doilea îi jucau fără astâmpăr ochișorii vioi și refecați sclipind de vicleană răutate. În tot, impresia ce o da acesta din urmă era numai în paguba lui, iar alăturarea de domnul cel trufaș făcea să-i reiasă și mai respingătoare mutra obraznică de marțafoi"* (p. 95). Și când în grupul eteroclit, craii de Curtea-veche încep să depene firul visărilor lor de esteți, din vremea Craiului-Soare, cu Berwick la Kehl și cu Coigny la Guastalla, din aceea a „dulceții traiului", la Herrenhausen, la Schönnbrun și la Ermitage, când craii se războiau pentru Rameau și pentru Gluck, Pirgu le taie vorba sastisit: *„Ia mai lăsați, nene, ciubucele astea, să mai vorbim și de muieri"*. Acele care îi trebuiau lui Pirgu, manifestând respingere pentru tot ce e *„vetust și pur"*, erau *„femei schiloade, știrbe, cocoșate sau borțoase și mai ales peste măsură de grase și de trupeșe, huidume și namile rupând cântarul la Sfântul-Gheorghe, geamale, baldâre, balcâze"* (p. 104). Riscul literar al acestei descrieri este compensat prin jocul alternanțelor și niciun alt scriitor nu l-ar mai putea încerca vreodată, dacă, asemeni lui Matei Caragiale, n-ar dispune de puterea ascensiunii lui către înaltele trepte ale fervorii lirice și de acea virtute a disprețului care se lasă parcă hipnotizată de ceea ce o stârnește și o întărâtă mai aprig.

XII
ROMANCIERII
(AL TREILEA REALISM)

IONEL TEODOREANU, EM. BUCUȚA, CEZAR PETRESCU, GIB I. MIHĂESCU, CAMIL PETRESCU

Impresia pe care a făcut-o *Ion* al lui Rebreanu, urmat la scurte intervale de celelalte romane ale autorului, a produs între prozatorii noştri o emulaţie, pe care se cuvine a o socoti drept unul din cele mai de seamă evenimente ale literaturii de după Războiul Întregirii. De unde literatura narativă anterioară se realiza de preferinţă în cadrul sumar al schiţei şi nuvelei, exemplul lui Rebreanu trezeşte în cea mai mare parte a prozatorilor noştri aspiraţia către romanul de amplă compoziţie, „fluvial", după cum sună expresia popularizată de critica franceză cu prilejul renumitei fresce psihologice şi sociale a lui Marcel Proust, încât puţini sunt autorii care, în această vreme, să nu fi realizat cel puţin un roman în două volume, după măsura impusă de modelul lui *Ion*. *Purgatoriul* lui Corneliu Moldovanu, un autor ajuns, după un popas mai vechi în proza fantastică şi estetă, la romanul realist, cu pictura mediului urban şi a „lumii bune", în care se continuă vechi deziderate ale lui Duiliu Zamfirescu, apoi romanele lui V. Demetrius, Dem. Theodorescu şi N. Davidescu, reflectând

drama răscrucii sociale a vremii, acele ale lui I. Agârbiceanu, C. Ardeleanu, V. Eftimiu, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Gib I. Mihăescu, Em. Bucuța, Jean Bart, Victor Ion Popa, George-Mihail Zamfirescu, Demostene Botez, E. Lovinescu, Mircea Eliade, G. Călinescu etc. sunt numai câteva din momentele unui proces literar în care excelentul se amestecă cu mediocrul, un proces în curs de desfăşurare. Este sigur însă că oricare ar fi deosebirile de nivel estetic ale atâtor opere, din sforțarea conjugată a autorilor lor, procedeele de compoziție şi puterea de observație, cunoaşterea omului şi a societății au câştigat mult, şi fizionomia generală a literaturii noastre s-a schimbat radical. N-a sosit încă momentul de a considera mişcarea mai nouă a romanului românesc în toată întinderea ei. De pe acum se poate spune însă că modelele create vor obliga de aci înainte pe orice prozator la eforturi de invenție, de adâncire psihologică şi de compoziție artistică, în lipsa cărora producția respectivă ar avea un caracter întrecut. Noua mişcare a romanului românesc a fost factorul care a adâncit perspectivele istorice ale întregii literaturi în proză de dinaintea anului 1920. În periodizarea viitoare a literaturii româneşti, anul acesta va însemna desigur o piatră de hotar.

Cum nu ne propunem să studiem aci întregul curent al romanului nou, ne vom restrânge la analiza câtorva din momentele lui, spicuite în operele mai de seamă ale câtorva din autorii amintiți mai sus. Este vorba de a izola unele directive generale, nu de a istovi studiul întregii producții. Astfel ni se va arăta că în cadrul unui efort general către observația şi cunoaşterea omului şi a societății, care dă întregului curent caracterul unui nou realism, al celui de-al treilea, după primul realism al lui C. Negruzzi, N. Filimon şi I. Ghica şi după cel de-al doilea, inițiat de B. Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu, se pot distinge două mari orientări, în care se infiltrează câte o altă îndrumare a modelelor anterioare. Deosebim, pe de o parte, romanul cu preocupări de scris „artistic“, perpetuând ceva din atitudinile şi mijloacele celui de-al doilea realism sau profitând de sugestiile mai noi ale estetismului, de altă parte

romanul în care predomină preocuparea analitică, pe linia lui Rebreanu și a d-nei H. Papadat-Bengescu, uneori în revoltă față de procedeele „artistice“ ale celeilalte tabere, lucrând pe „viu“, preferând, în formele lui extreme, documentul neelaborat artificiului compoziției.

Din prima tabără se cuvine a menționa mai întâi pe Ionel Teodoreanu, care în *La Medeleni*, 3 vol., 1925–1927, dă prima mare replică romanului lui Rebreanu, speculând de altfel motivele altui mediu și utilizând cu totul alte mijloace. Cunoscător al sufletului copiilor și adolescenților, printre care știe să distingă și să învie temperamentele individuale, evocând o lume idilică și patriarhală, în care nu există decât caractere „simpatice“, un mediu social de stricte și consimțite ierarhii, cu oameni care cultivă deliciile sentimentului, prinși exclusiv în momentele lor de destindere, în lungi și fericite vacanțe, Ionel Teodoreanu este un pictor de scene grațioase, creatorul unui adevărat „rococo“ moldovenesc, rămas până mai târziu lumea caracteristică a romanelor sale. Convenția literară este foarte puternică la Ionel Teodoreanu. După cum cu prilejul romanelor lui Paul Bourget[1] s-a observat că oamenii lui sunt exclusiv preocupați de amorurile lor, despre care rămânem nedumeriți cum poate să se dezvolte în izolare totală de celelalte împrejurări ale vieții, tot astfel admitem cu oarecare greutate ficțiunea unei lumi cu totul grațioase și libere, în care copii și adolescenți fac descoperirea treptată a iubirii și în care adulții le dispensează ocrotirile și mângâierile lor, o lume peste care nu trece niciodată umbra durerii și a silniciei. Desigur, s-ar putea spune, copilul este omul înaintea vieții sociale, și acolo unde făptura lui stăpânește scena, contrastele sociale, dacă nu acele ale sentimentului individual, pot lipsi. Neluând însă parte la viața societății, copilul o simte și o înțelege din afară și sufletul lui are adâncimi și complicații, lumini și umbre, care nu pot fi omise din tabloul lui psihologic.

---

[1] Prolific romancier francez de o valoare secundară (1852–1935) (n. ed.).

Ionel Teodoreanu narează rareori. El preferă să pună în scenă, reproducând lungi dialoguri şi notând din când în când, cu pătrundere, nuanțele replicelor, intonațiile şi subînțelesurile. În felul acesta, el reia mijloace mult folosite şi afinate de o lungă serie de prozatori anteriori. Utilizarea dialogului cunoaşte, la diverşi autori, mai multe modalităţi. Uneori, dialogul apare numai în momentele caracteristice, când povestitorul simte nevoia să intensifice impresia, aducându-ne vii în față pe oameni, făcându-ne să auzim oarecum vocea lor şi să ne scutească astfel de sarcinile analizei. În intuiția schimbului de replice se obține atunci echivalentul mai expresiv al mişcărilor interioare ale oamenilor şi al raporturilor care se țes între ei. Alteori, dialogul nu este un *intermezzo* cu funcțiuni de reliefare a impresiei, ci materia fluidă în care se dizolvă întreaga povestire. Dacă cel dintâi caz este al lui Sadoveanu sau Rebreanu, cel de-al doilea este de atâtea ori al lui Caragiale, al ironiştilor şi humoriştilor, al lui Pătrăşcanu, Cazaban şi Brăescu, şi al lui Ionel Teodoreanu. Desigur, în schițele sumare, dizolvarea povestirii în dialog este un procedeu care funcționează fără greutate, din pricină că narațiunea faptelor şi faptul narațiunii pot coincide în întregime, cât priveşte durata lor. În romanul de compoziție însă, în acela care acoperă lungi intervale ale timpului, sunt momente în care autorul este obligat la *racourci*-uri analitice, cu reveniri în urmă explicând împrejurările care prepară un eveniment, cu considerații generale care îl încadrează, cu expresia atitudinii lirice a autorului. În momentele acestea, poetul dramatic şi regizorul fac loc povestitorului, filozofului şi poetului liric. Se vorbeşte cu spirit de simplificare despre genuri literare autonome. În realitatea privită de aproape genurile se amestecă şi romanul modern le cuprinde pe toate. Artei compoziționale a lui Teodoreanu îi repugnă însă *racourci*-urile şi intermediile povestirii şi ale reflecției, încât romanul său se descompune într-o suită de scenete. Se poate spune că Teodoreanu compune romanele sale cu mijloacele mai vechi ale autorilor de schițe. Chiar episoadele unitare mai lungi sunt astfel fragmentate, mai întâi din dorința de

prezentare directă, cu excluderea articulațiilor mai puțin vii despre care am vorbit. Iată, de pildă, în *La Medeleni*, episodul vizitei pe care Olguța și Monica o fac lui moș Gheorghe (I, p. 119 urm.). Întâi este redată, prin dialog, scena copiilor, apoi aceea a dulceței de nuci, apoi a citirii din *Biblie*, apoi a fesului etc., și din integrarea tuturor acestor scene, dacă povestirea nu înaintează, se constituie în schimb o „atmosferă", ceea ce pentru un romancier cu atâtea tendințe lirice, ca Teodoreanu, este desigur un lucru mai important.

În intervalele dintre dialoguri sau în comentarul replicilor apar toate acele imagini, comparații, metafore, remarcate de atâtea ori în scrisul lui Teodoreanu și în care s-a recunoscut, cu bună dreptate, principala lui particularitate stilistică. Abundența acestor elemente figurative este enormă. Pentru fiecare însemnare a gândirii sau aparenții intervine și analogia lor sensibilă, pusă la dispoziție de o imaginație neistovită. Imagismul contimporan obține în romanele lui Ionel Teodoreanu unul din rezultatele lui cele mai eclatante. Darul imagistic al acestui scriitor are caracterul unui fenomen neobișnuit. Continua lui secrețiune ne uimește. După Arghezi, autorul *Medelenilor* manifestă desigur fantazia cea mai productivă în direcția creării de imagini. Dar Arghezi scrie o proză evocativă și imaginea este, în raport cu funcțiunea normală a acestei producții, un mijloc adecvat, în timp ce Teodoreanu scrie romane și, judecată după funcțiunea precumpănitor narativă a acestui fel de scrieri, bogăția imagistică atrage neapărat impresia excesului stilistic. Splendoarea acestei imaginații ne ostenește, ca prea mult aur într-o decorație. Căci imaginea lucrează mai bine atunci când apare cu intermitență, detașându-se pe un fond neutru și ca expresia unui moment de tensiune, în care puterile vizionare sunt puse în activitate. Imaginea are, în psihologia omului, un caracter eliberator, și poate ceea ce lipsește modului lui Teodoreanu de a o întrebuința este tocmai intervenția ei oricând și oriunde, nu numai acolo unde ideația se descarcă în strălucirea icoanei evocatoare. Ceea ce nu este adevărat deci pentru psihologia comună, pe

ale cărei date scriitorul este totuşi ţinut să construiască, este adevărat pentru psihologia specială a autorului despre care ne ocupăm. Mintea lui este *„un polipier de imagini"*, după definiţia de atâtea ori contestată a lui H. Taine. Iată numai în primele pagini ale *Medelenilor.* Dănuţ înalţă un zmeu: *„În urma lui, mosorul se zbătea ca un guzgan epileptic"*. Cozile zmeului *„se alintau feminin în larg, dezmierdând puterea vânturilor"*. Un vânt se stârneşte: *„colbul se luă la trântă cu şoseaua"*. Şeful gării îşi îmbracă în grabă haina, mâna lui răzbeşte *„prin tunelul de alpaca albastră"* al mânecii. Dănuţ priveşte cum funcţionează aparatul de telegraf, „looping-the-loop-*ul lent al benzii de hârtie ciuruită de pe rotiţa telegrafului"*. Apare trenul, *„un punct negru, duşmănos ca o gură de revolver încărcat"*. Locomotiva trece de gară: *„Îngrozitor de supărată pe gară, maşina trecu înainte"* (I, pp. 6–12). Toate aceste comparaţii şi metafore, văzute de altfel din perspectiva personagiului copil, au o incontestabilă putere evocatoare, şi numai abundenţa lor, ivirea lor în orice clipă, ni se pare excesivă. Mai ales atunci când imaginile nu sunt raportate la psihologia copiilor, impresia excesului ne urmăreşte mai cu dinadinsul. În sfârşit, o comparaţie sau o metaforă evocă nu numai un aspect prin altul, dar şi sentimentul care operează legătura, nuanţa de sensibilitate care face posibilă asimilarea celor două aspecte eterogene. Acest sentiment, această nuanţă de sensibilitate este adeseori la Ionel Teodoreanu de un lirism prea dulce. Iată pe doamna Deleanu ridicând pălăria de pe părul Monicăi: *„...surâse părului descoperit: era auriu cum sunt numai pletele de soare, pe care copiii vânători de fluturi le găsesc prin iarba crângurilor, zâmbind sub pălăria lor, în locul fluturelui după care au azvârlit-o"* (I, p. 13). Trăsura aleargă pe şoseaua care taie câmpul înflorit: *„pe-alocuri s-alungau atâţia maci, de parcă toate pozele Scufiţei Roşii din cărţile de basme porniseră însufleţite, lăsând albe paginile, rumenind câmpiile..."* (I, p. 18). Moş Gheorghe înfloreşte cosiţa Olguţei: *„cuprinzând c-o mână hăţurile încrustate cu mânile Olguţei, scotoci cu cealaltă în buzunarul de la piept, scoase o garofiţă*

sălbatecă şi binişor înfipse în pletele întunecate ale Olguţei roşul luceafăr al dedeochiului" (I, pp. 19-20). Fluturii, razele de soare, Scufiţa Roşie, luceafărul fac parte dintr-o recuzită imagistică prea veche şi manifestă un sentiment fără vigoare. Neajunsurile lui Teodoreanu sunt totuşi acele ale calităţilor lui. Nu atât lipsa, cât abundenţa o regretăm uneori în operele sale, al căror clocot de viaţă proaspătă împiedică pe oricine să le considere altfel decât cu participare.

Un autor care manifestă unele afinităţi cu Ionel Teodoreanu, în tendinţa comună de a face să fuzioneze povestirea cu viziunea, este Emanoil Bucuţa, căruia proza noastră mai nouă îi datoreşte în primul rând anexiunea unui sector original al artei descriptive, pitorescul balcanic, fenomen paralel cu pătrunderea lui în pictura vremii sau în poezia lirică a lui Ion Pillat. În *Fuga lui Şefki*, 1927, povestea unui băietan turc, care, purtat de vehemenţele rasei sale de războinici, fuge din calea iubirii moleşitoare, într-o luptă care se dă mai întâi cu sine însuşi, apare talentul unui ochi plastic, procedând însă nu atât prin sclipire imagistică, cum lucrul se întâmplă la Teodoreanu, cât prin bogate descripţii, alunecând adeseori către minuţia laborioasă. Iată, de pildă, momentul în care Şefki coboară legat de frânghia, încredinţată unor camarazi de jocuri şi unor rivali, pe zidul de piatră al malului dunărean, pentru a prinde puiul de erete: *„Şefki aluneca spre culcuşul eretelui. La început ierbăria deasă, plină de pulbere şi de seminţe pipărate i se scuturase în cap şi-l înnecase. Fluturi mici, pestriţi, şi lăcuste cu aripi roşii tresăriseră din toate părţile. Piatra, pe sub muşchiul ei de piept păros, se umpluse de mişcare. Câte o şopârlă îşi ţinea ochii de nestemate la el, ca turnată în aur. Numai guşuliţa i se bătea zvâcnit. Până pierea pe neaşteptate în vreo gaură, ca să dea poate de veste stăpânului de dedesubt, încolăcit verde pe comorile lui, în măruntaiele cetăţii. Frământări şerpuite ale tufărişului arătau fuga prin adăposturi şi a altor vietăţi, cu solzi sau cu blană. Din când în când apa suna departe şi înfundat, de căderea melcilor sau a bucăţilor de moloz"* (p. 43). Procedeul

imagistic este deci cu totul altul decât la Teodoreanu şi s-ar putea spune că pe când filiaţiile acestuia din urmă urcă până la metaforismul lui Delavrancea, Bucuţa se leagă mai degrabă de arta descriptivă a lui Macedonski. Pe de altă parte, pe când Teodoreanu foloseşte cu multă preferinţă dialogul, pe care îl stăpâneşte cu virtuozitate, în romanul lui Bucuţa, oamenii nu vorbesc cu naturaleţe, replicele lor nu par trecute prin urechea autorului. Bucuţa este în schimb un om cu multe cunoştinţe, un spirit învăţat şi exact, deprins cu metodele observaţiei, şi împrejurarea aceasta explică abundenţa notaţiei substantivale, lucrurile însăşi mai mult decât impresiile subiective în legătură cu ele părând să fixeze atenţia sa. Caracteristică în această privinţă este descrierea îngheţului care îl cuprinde într-o noapte pe Şefki: *„Şefki nu se mai mişcă. Rămase multă vreme aşa. Era fără viaţă şi negru în frunziş, ca unul din trunchiurile de salcie ale apei. Îngheţa. Îşi simţea oasele goale, mărgelele şi noduleţele palmei, încheietura pumnului, fluerele braţului, ciolanul umărului, coşul pieptului, şurupul ştirb de lemn al şirii spinării, aripile şoldurilor, fără carne şi fără zgârciuri"* etc. (p. 128). Mulţimea detaliilor concrete ale acestei descrieri quasi ştiinţifice, cu abundenţa ei de substantive variind expresia detaliului anatomic, dă măsura stilului, lipsit poate de căldură comunicativă, dar exact şi prob, nişte calităţi de care tocmai epoca noastră, cultivând improprietăţile imagismului, are multă nevoie.

Dacă romanele lui Ionel Teodoreanu sunt construite cu o largă întrebuinţare a dialogului, care strâmtează în proporţie spaţiul pe care şi-l rezervă comentarul şi povestirea autorului, acest spaţiu este mult dilatat la Cezar Petrescu, care îşi analizează personagiile când strămutându-se în interiorul lor, când privindu-le de afară. Dialogul joacă la acest scriitor primul dintre rolurile pe care le-am distins mai sus, acela de a reliefa imaginea unui ins sau a unei situaţii. Întinsul loc destinat comentarului şi naraţiunii acordă unui roman la *Întunecare*, 2 vol., 1928, acela în care Cezar Petrescu ajunge la plinătatea măsurii lui, caracterul unei lucrări de analiză şi

de reconstrucție a unui moment important al societății noastre, Războiul Întregirii cu epoca de înfrigurare care l-a precedat și cu dezamăgirile apărute mai târziu. Printre autorii care au contribuit la înflorirea contimporană a romanului, Cezar Petrescu este fără îndoială acela care dispune de cel mai întins câmp de observație. Nimeni altul, alături de el, n-a erijat o frescă la fel de completă a societății noastre. Aproape nu există categorie care să nu fie reprezentată în vasta și stufoasa construcție a *Întunecării,* unde un mare număr de personagii, cu fizionomii individualizate, își trăiesc drama lor. Efortul de integrare al *Întunecării* este unul din cele mai diligente ale literaturii noastre. Mulțimea detaliilor, forfota omenească în care apar tot alte și alte figuri, dau un caracter oarecum nelimitat construcției lui Cezar Petrescu, pentru care modelul diriguitor pare să fi fost epopeia naturalistă a lui Tolstoi. *Război și pace,* sau *Comedia umană* a lui Balzac, nu romanul francez după formula mai nouă a lui Flaubert și *Madame Bovary,* operând cu un număr restrâns de personagii și construind pe axa unei intrigi unice, ca în compozițiile dramatice ale tradiției clasice. Dar pe când și la Balzac, și la Tolstoi, și la Flaubert creația în întregime obiectivată dă poetului un fel de indiferență demiurgică față de creaturile sale, așa încât rămâne totdeauna o problemă oarecum insolubilă a criticii să identifice printre acestea pe autorul însuși, cu atitudinile și sentimentele lui, în romanul lui Cezar Petrescu, figura lui Radu Comșa îndeplinește incontestabil acest rol, și prezența lui de-a lungul întregii compoziții o subliniază liric în întregime. Pe de altă parte, analizele lui Cezar Petrescu, foarte întinse în suprafață, îmbrățișând un mare număr de situații și reacții sufletești, este drept a spune că nu coboară niciodată în adâncimi. Ceea ce ni se arată că trece prin sufletul eroilor săi, nu depășește uneori nivelul unor generalități ale reflecției, sub care simțim că pot fi straturi mai profunde, mai inedite. Iată, de pildă, pe Radu Comșa străbătând într-o caldă zi de vară străzile Bucureștilor: *„Îl priviră lung două femei; una se întoarse spunând ceva tovarășei. Avea rochia albastră, de culoarea fulgerelor noaptea; i se vedeau*

pulpele rotunde în ciorapi de mătase aurii. Îşi amintea de undeva figura. Sunt multe figuri pe care le recunoşti, fără să le fi cunoscut vreodată. Chipuri fără nume, întâlnite pe stradă, într-un restaurant, într-o gară, între două trenuri. S-au oprit ochii în treacăt. A rămas imaginea lor fugace, ascunsă undeva, de unde acum tresare. Oameni cu bucurii, cu griji... Ciudat: atâţia câţi trec pe lângă tine, fără să ştii cine sunt, ce duc cu ei!... Liceanul acesta cu tunica de doc, alături de fetiţa de şcoală, cu ghiozdan şi coada pe spate. Domnul cu barbişon alb, care priveşte în vitrina magazinului cu ghete. Din buzunar i se vede jumătate de ziar, cu inscripţia din jumătate de titlu: L'Indep... *Ofiţerul care-şi admiră cizmele de lac. Şi doamna încărcată de pachete, cu copilul de mână, nehotărându-se să traverseze... Câţi din aceştia întâlneşti într-o zi? Două mii, trei... Nenumăraţi. Ce-i aşteaptă acasă? Ferestre cu perdelele trase; un câine îi întâmpină gudurându-se; copiii, nevasta... O scrisoare de undeva. Nu curge apa. A plecat servitoarea. Trebuie schimbată mobila din salon. Au duşmănii de moarte şi se iubesc absurd. Doresc ceva, care n-are să se întâmple niciodată, şi sufăr pentru cine ştie ce dureri, pe care chiar dacă le-am şti, ni s-ar părea cu desăvârşire indiferente...*" Şi mai apoi: „*Toţi sunt taine închise, ferecate cu şapte peceţi*". În fine: „*Acesta e adevărul cel teribil. Trăieşti cot la cot cu semeni de-ai tăi, pe care n-ai curiozitatea să-i cunoşti nici cât ai avea-o pentru o vietate din altă planetă, ori din altă epocă geologică...*" (I, pp. 39–41). Aceste observaţii, această uşoară filozofie împrumutată lui Radu Comşa nu porneşte desigur din adâncimile lui. Radu Comşa gândeşte şi simte convenţional.

Într-un chip destul de surprinzător, printre mijloacele sale stilistice, Cezar Petrescu foloseşte adeseori pe acele ale estetismului modernist, cu multele elemente puse la dispoziţie de aluzia literară, de arte, de ştiinţe, feluritele asociaţii pe care i le procură o curiozitate cam răspândită. Iată, la cazinoul din Constanţa apare o portugheză: „*O portugheză, exclamă Luminiţa recitând* Larousse-*ul, o femeie din Portugalia, fost mare imperiu colonial, actualmente modestă republică*

situată la extrema Ibericei!... Capitala: Lisabona, în provincia Estramadura, arhibanalizată de poeții simboliști. Oraș însemnat: Porto, cu vinuri vestite, despre care poate să ne spună ceva mai pe larg unchiul Pol. Portugalia, în sfârșit, patria apei de păr, a lui Camoëns și donei Ines de Castro!... Pentru rest și detalii precise, adresați-vă domnului, care-o face pe mironosița. Vă poate delecta și cu Fado do amor, *din repertoriul popular...* " (I, p. 7). Un alt personagiu își amintește vizita sa la Muzeul Oceanografic din Monaco: „*E o clădire foarte frumoasă, explică el, cu priveliște la cincizeci de metri deasupra mării și cu minunate decorațiuni de mozaic și vitralii. Ce crezi că am descoperit, etichetat cu cele mai poetice numiri din mitologia greacă? Nereis, Hermione, Meduza, Astarte, Argonauți... Tot felul de larve urâcioase, viermi păroși, crustacei dezgustători și gângănii, să nu le vezi cumva prin vis!... Bietul Omer, nu și-ar mai recunoaște divinitățile!...* " (I, p. 14). Științele, foarte mult puse la contribuție, dau explicațiilor lui Vasile Probotă caracterul unei adevărate dizertații doctorale, debitată însă cu zelul unui școlar. Este oare știința imorală? „*Nu e nici morală, nici imorală, zâmbi dascălul de științe, de astă dată el cu compătimire și ironie față de asemenea erezii comune. Nu e morală, ori imorală, fiindcă nici natura nu e morală ori imorală. E indiferentă! Nimeni nu s-a indignat fiindcă sulfura de carbon miroase neplăcut, ori fiindcă acidul prusic ucide fulgerător. Sunt realități, pe care știința le constată, le verifică și câteodată încearcă să le explice. Omul e o oxynitrocarbură de hidrogen coloidal cu câteva impurități, atât știm sigur*" etc. (I, pp. 15–16). Atâtea elemente ale culturii, strecurate în vorbirea personagiilor, în lipsa unei imaginații care vede mult, trebuie să dea varietate stilului, o însușire mult cultivată, după cum s-a văzut și mai sus, de către autor.

Cu Gib I. Mihăescu reapare încă o dată, după Rebreanu, romanul tare, zguduitor, cu motivele culese din viața obscură a subconștientului. *Rusoaica,* 1930, o scriere în care pot fi studiate toate tendințele artistice ale lui Gib Mihăescu,

conține analiza obsesiei erotice a locotenentului de grăniceri Ragaiac, care în bordeiul lui de pe malul Nistrului, la sfârșitul războiului trecut, atunci când bătrânul fluviu [...] era în fiecare noapte trecut de noua migrațiune a popoarelor, așteaptă să-i apară femeia mult râvnită a dorurilor nutrite în singurătate. Vocabularul romanului este cules din sectroul expresiilor forte, cu adjective precum: *„brusc"*, *„sufocant"*, *„dârz"*, *„sterp"*, *„strașnic"*, *„drăcesc"*, *„sinistru"*, *„năprasnic"*, *„enorm"*, *„impetuos"*, *„agitat"*, *„vehement"*, *„rud"*, pentru *„aspru"*, cu verbe ca: *„a îmbrânci"*, *„a copleși"*, *„a țâșni"*, *„a străpunge"*, ba chiar *„a horipila"*, cu substantivele: *„năprăsnicie"* și *„năprasnă"*, *„neliniște"*, *„rânjet"*, *„cruzime"*, *„sarcasm"*, *„paroxism"*, *„groază"*, *„nebunie"*, *„țâșnituri"*, *dezastre"* etc. Sfera verbală a lui Gib Mihăescu oferă clar icoana sentimentelor zugrăvite, cu darurile unui analist de o rară pătrundere, într-un stil care stăpânește multe resurse. Imaginile tari se asociază vocabularului: amintirea Niculinei, înlocuind deocamdată pe rusoaica visată, era, ni se spovedește locotenentul Ragaiac, *„înfiptă ca un stâlp de jar în creierul meu"* (p. 55). Despre o altă femeie ni se vorbește ca despre *„somiera lăptoasă a corpului Măriucăi"* (p. 59). O bănuială brusc apărută, în timp ce se odihnea la umbra unei sălcii pletoase, îl face pe Ragaiac să sară ca ars *„de parcă salcia pletoasă s-ar fi încordat deodată ca o imensă caracatiță, gata să mă apuce cu chica ei enormă de nenumărate și flexibile picioare"* (p. 85). Senzația organică, deși nu cu frecvența semnalată la Rebreanu, dar cu metafore pe care le-am spicuit și în paginile acestuia, apare și în *Rusoaica*: *„Pumnul inimii îmi bătea dinăuntru în coșul pieptului cu lovituri de ciclop"* (p. 86) sau: *„eram sufocat: mă mir cum bătăile de berbec ale inimii nu se auzeau de la o distanță așa de mică"* (p. 87). Când pătrunde într-o încăpere cu aerul confinat: *„Șovăii amețit și simții cum tot aerul de deasupra se desface ca o tencuială stricată și cade, astupându-mă sub moloz"* (p. 93). Vântul urlă afară: *„Auzirăm vântul hohotind pe la geamuri, apoi răbufni pe undeva, în pod, ca o rostogolire de trupuri*

grele, cu chițcăituri caraghioase ca o sarabandă nebună de șobolani enormi, în număr nesfârșit" (p. 121). Fantazia lui Gib I. Mihăescu îi oferă imagini de groază, halucinante, care împreună cu asociațiile legate de vocabularul pe care îl întrebuințează de preferință creează atmosfera scrierilor lui, răcorită pe-alocuri prin ironia sau autoironia autorului.

Gib I. Mihăescu este un ingenios observator al aparenței umane. În timp ce, prin tălmaciul său, la interogatoriul noilor-sosiți de peste Nistru, Ragaiac mărturisește că „*după ce sfârșeau, le răspundeam și eu, adulmecând ca un veritabil căpitan de haiduci aspectele fizionomice pe care le produceau pe fețele lor cuvintele mele*" (p. 21). Darul pătrunderii sale psihologice are uneori nu numai șiretenia unei căpetenii de haiduci, dar și subtilitatea unui detectiv abil. Când Niculina, soția contrabandistului, țesând mrejele ei, trezise în sufletul lui Ragaiac sentimente împărțite: „*Mă uitai adânc în ochii ei,* observă eroul care se spovedește, *să văd până unde jocul apelor din funduri era al sincerității și de unde începeau cercurile minciunii și ale bătăii de joc, dar cine putea vedea în aceste negre fântâni fără sfârșit? Atâta doar înțelegeam acuma, un mic cerc, unul singur cel puțin, ondula și creștea acolo și pentru sufletul meu*" (p. 108). Când nu este aparența fugară, prinsă în scăpărarea unui fulger, întâmpinăm portretul compus, măestru în a reda caracterul complex, îmbinat din nuanțe eterogene, ca al acestei Ghena Kersanova: „*Micul ei nas puțin gâtuit spre vârful care căuta în sus și o dispoziție spre râs a pomeților stricau, sau, poate, Doamne, agravau printr-un aer ștrengăresc, foarte simpatic de altminteri, accentul tragic al sprâncenelor îmbinate pe ochii fără fund și priveliștea stranie a rotocoalelor de păr mătăsoase și schimbătoare sub incidențele luminii – ca fumul de cățui al unei divinități negre – din împletirile leneșe ale căruia apărea figura cea cu două măști*" (p. 16). Altădată este chipul mongolic, construit în liniile precise ale unei aqua-forte: „*Îl cuprinse în conul de lumină al felinarului meu electric, de buzunar. Un chip tăiat de linii dure și multe, nesimetrice; ochii mici sub smocuri*

aspre de sprâncene. Sub nasul gros de formatul și coloarea unei pătlăgele vinete, individul era spân; dar de-o parte și de alta a nărilor, alte două smocuri țepoase și rare încălecau colțurile buzelor. Fălcile de asemenea i-erau golașe, dar și în vârful bărbiei și dedesubtul ei se zburleau ca niște ace înfipte în perinuță aceleași țepi aspre și rare" (p. 217).

Ochiul care vede atât de bine chipul omenesc surprinde și aspectele naturii, în mărețe peisagii scuturate de vehemența sentimentului. Iată venirea iernii pe malul Nistrului: „*Un frig aspru și posomorât se lăsase de câteva zile și apele leneșe ale fluviului prinseră pojghiță pe maluri. Apoi într-o bună dimineață valea se drapă întreagă în vestmânt de nuntire. Un vânt greu și întunecat începuse o năvală căzăcească dinspre răsărit și soarele trebui să stea multă vreme ascuns după norii care vărsau nămeți. Apele Nistrului curgeau murdar, cu sforuri greoaie și încete ca niște hoarde adormite în șea. Pe maluri însă începutul înghețului se amuza să descrie festoane albicioase și neregulate de pojghiță, suprapunându-le uneori ca ardezia pe case. Zăpada conteni, dar simunul căzăcesc îi suflă multă vreme pe deasupra și pe dedesubt, repezind-o în viscole turbate dintr-o parte în alta încă zile în șir, până când înghețǎ el însuși și căzu la pământ, șarpe de sloi, care se pre-face în bucăți. Atunci pustiul alb încremeni cu magnificile și candidele-i dune și Nistrul încremeni însuși, iar văzduhul rămase tot posomorât*". Și după această descriere, în frazare bine cadențată, cu sfârșituri de frază, întrebuințând materialul imagistic al pitorescului local, cu „*hoarde adormite în șea*", și „*cu năvala căzăcească*" a vântului dinspre răsărit, iată și convoiul năvălitorilor, defilând parcă în lumina unei alte planete decât aceea pe care se adăpostește viața: „*Pentru a nu atrage vreo luare-aminte dinspre partea cealaltă, nu aprindeau nicio faclă, la această înmormântare de oameni vii. Albele palori ale straturilor de zăpadă, solidificate până la extrem, dau împrejurării toată aparența sepulcrală de care era nevoie. Iar deasupra, în nopțile limpezi, bolta avea reflexe de sticlă: stelele fixe nu mai tresăreau de niciun suflu și în*

gerul interspațial, printre bancurile de fantasme, convoiul aluneca în lumea de apoi – figuri rude și bărbi grele, ochi secați de orice speranță, – ca printr-un peisagiu lunar" (pp. 136–138). Fantasticul intră în astfel de descrieri în slujba romanului realist.

Pătrunderea psihologică a lui Gib I. Mihăescu este una din cele mai de seamă în generația sa. Folosind convenția literară a romanului-confesiune, scormonirea psihologică ia la el formele autoanalizei. *Rusoaica* ne oferă destule exemple ale darului pe care încercăm să-l urmărim în procedeele sale. Iată episodul în care Ragaiac găsindu-se în prezența Niculinei, soția contrabandistului pe care tocmai îl arestase, încearcă să identifice cu luciditate sentimentele pe care le putea avea pentru el femeia de care el însuși se simțea legat printr-o puternică pasiune a cărnii. În drumul către casa Niculinei nehotărârea dacă trebuie să-i aducă brutal vestea arestării soțului sau dacă trebuie s-o amâne pe cât s-ar fi putut, împarte cugetele lui Ragaiac. O imagine plastică concretizează situația: „*În suflet îmi furnica în același timp cu nerăbdarea cea mare, o stânjenire, o dorință de întârziere, cu cât distanța se micșora; în sufletul meu curgeau două cuiburi de furnici în sens contrar*". Cu această frământare, Ragaiac intră totuși în locuința Niculinei, o dată cu vântul neîndurător de afară, cu masca placidă a marilor neliniști: „*Intrai cu întunericul și cu o volbură bubuitoare de vânt, tragic și calm ca un arhanghel ce-a descins de pe-o aripă de nor*" (p. 119). Mărturisirea este făcută, și când, după notarea mai multor oscilații ale sentimentului, Ragaiac resimte teroarea respingerii, a rupturii definitive, la care de-aci înainte se putea aștepta oricând, zâmbetul lașității i se așază pe buze, murdărindu-i figura. Lucidul autoanalist o resimte prea bine: „*Mă apropiai cu pas ferm de dânsa, tăindu-i ieșirea, cu buzele mânjite de un rânjet fricos*" (p. 123). În tăcerea grea care se instalează între ei, apare o notație de un gen mai vechi, cunoscut, de la Caragiale, acompaniamentul naturii: „*Vântul bubui deodată în apropiere, plesni geamurile ca o coadă piezeșe și se îndreptă în zbor fâlfâitor.*

Îl ascultarăm cum se îndepărtează tot mai mult până când nu se mai auzi." Dar tot atunci Ragaiac îşi arată stângăcia lui încurcată, pe care o corectează printr-un gest simbolic, prin care vrea să dovedească hotărârea lui de a stăpâni situaţia, de a face act de autoritate calmă: „*Dacă vreau, te arestez şi pe tine, îi strigai, când fusei pentru a doua oară repezit în pårete. Ea-mi răspunse cu un surâs atât de amar, de dispreţuitor şi de sfidător, că-mi fu ruşine de această ameninţare. Nu mai era nimic de pierdut: mă repezii înainte orbeşte. Şi dădui peste un scaun... Pe care-l ridicai şi mă aşezai...*" (pp. 123–124). Şi până la actul posesiunii, cu care se încheie scena luptei interioare dintre cei doi potrivnici, trăsăturile expresive, de felul celor spicuite mai sus, se urmează într-un ritm precipitat, care opreşte răsuflarea. Pentru ilustrarea „scenelor tari", în tehnica noului realism psihologic, momentul fixat este desigur unul din cele mai elocvente.

Analizele lui Gib I. Mihăescu nu evită caracterizarea sentimentelor. Totuşi, el le întreprinde uneori prin mijlocirea dialogului pur, ca în acele pagini (p. 217 urm.), în care apare figura de o rară complexitate a lui Ilia, personagiu folosit mai târziu pentru sarcina unei spionări, un exemplar desprins din noianul popoarelor, cu vorbirea lui plină de umilitate pioasă şi de rezistenţă pasivă, în care ni se pare a desluşi şiretenia unui ins format în lungul trecut al unei societăţi întemeiate pe dispreţul omului. La toate întrebările relative la originea lui, Ilia, omul maselor anonime, exponentul popoarelor migratoare, ca în adâncul trecut scurs pentru el fără schimbări, nu poate da alte răspunsuri decât acele ale înjosirii consimţite, prin care scânteiază viu humorul. Puternicele pagini ale acestui dialog, în care figura unui ins care nu poate să se determine în niciun fel este totuşi adânc individualizată, trebuiesc citite în întregime. Ele sunt printre cele mai frumoase ale *Rusoaicei*, romanul prin care slavismul vecin, resimţit nu numai ca pitoresc, dar şi ca sferă patetică de probleme, intră în literatura noastră.

Nutrit din experienţa Războiului Întregirii, alături de *Întunecare* şi de *Rusoaica*, dar dintr-o apropiere de încleştarea

luptelor pe care nu o mai împarte cu nimeni, apare şi romanul lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* 2 vol., 1930, o scriere în care arta analizei câştigă unul din succesele ei cele mai mari. Povestea studentului în filozofie Ştefan Gheorghidiu, care o dată cu războiul trăieşte agonia şi moartea iubirii lui, se situează într-un cadru care ne este cunoscut, cu scene patetice, cu disecţii psihologice de mare fineţe. Spre deosebire de Rebreanu, de d-na Bengescu, de Gib Mihăescu, ceea ce izbuteşte mai bine autorul *Ultimei nopţi de dragoste...* nu este atât afundarea în regiunile obscure ale conştiinţei, cât exactitatea aproape ştiinţifică în despicarea complexelor sufleteşti tipice. Întocmai ca moraliştii clasici, dar, evident, în primul rând cu mijloacele de naraţiune şi prezentare ale unui romancier, analiza sa se aplică asupra marilor pasiuni umane, în care lămureşte elementele constitutive, în treptata lor însumare, cu un adevărat „spirit de geometrie“. Iată, de pildă, episodul în care gelozia pune stăpânire pe sufletul lui Gheorghidiu, tânărul însurat de curând (I, p. 118 urm.). Cu prilejul unei excursii la Odobeşti, într-un grup numeros şi vesel, Gheorghidiu observă apropierile în progres dintre soţia lui şi un *„vag advocat“,* descins de curând din cabaretele Parisului, de unde adusese ştiinţa noilor dansuri. Încă din momentul în care tânărul menaj fusese anexat de vesela „bandă“, Gheorghidiu observă că începe a fi comparat; mai întâi ca ţinută fizică, cu „dansatorii“ cercului. *„Aveam pe urmă manşetele prea largi şi cu colţurile sucite în afară* (îşi aminteşte autoanalistul), *pe când, «dansatorul» pe care-l priveam avea manşetele bine întinse, mici, care-i prindeau mâinile ca nişte cătuşe de mătase“.* Ghetele îi erau mai scâlciate, părul mai puţin îngrijit, hainele mai uzate: *„N-ar fi bine să-ţi comanzi azi sau mâine două costume noi?“* îl întrebă într-o zi soţia. Comparaţia fizică este primul simptom al iubirii care se îndepărtează. Când excursioniştii se aşază în automobile, soţia lui Gheorghidiu desface de mai multe ori grupurile formate, pentru a avea în trăsura ei pe „dansator“. Şi deodată o deziluzie precisă. Excursia ar fi trebuit să fie *„o voluptuoasă*

incursie în viața celorlalți, pe contul nostru amândurora, și iată că, de la început, stăruia să aibă în intimitatea noastră un dezagreabil intrus". Refuzul intimității este al doilea simptom. Urechea subtilă a lui Gheorghidiu prinde acum intonații care vor să spună desigur mai mult decât ceea ce un ascultător indiferent ar fi putut pricepe: *„Dacă mașina era să calce un cârd de gâște, ea scotea un fel de interjecție ușoară, vreun A! care pornea însă din toată intimitatea ei de femeie și vrea să spuie cu totul altceva decât spunea".* Soția lui Gheorghidiu avea o taină; comunicările ei mergeau la dreapta, către „dansator", nu la stânga, către soț. Pe drum, o pană de motor oprește automobilele și femeia se lasă cu plăcere fotografiată de tânărul veșnic „asortat", desigur pentru a se lăsa mai bine admirată cu brațele încărcate de flori, ca *„o icoană împodobită".* Cochetăria intră în scenă. Ajunși la vremea mesei, iar schimbarea de locuri pentru a nimeri tovărășia plăcută. Și deodată iubirea care suferea se transformă în disprețul lucid: *Sunt cazuri,* se analizează Gheorghidiu, *când experții, într-un tablou vechi, după felurite spălături, descoperă subt un peisaj banal o madonă de vreun mare pictor al Renașterii. Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, subt o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj și un cap străin și vulgar".* Când a doua zi se prezintă cu întârziere la masă, ea găsește liber, rezervat, locul de lângă tânărul dansator. Taina suferinței lui devenise deci publică: *„Era un fel de oficializare a situației, care îmi înnegrea sufletul".* Și Gheorghidiu se simte suit pe *„un piedestal de ridicul",* ceea ce sângerează pentru întâia oară amorul lui propriu. Femeia îi dăruiește totuși o mângâiere grăbită: *„Nu știu dacă a făcut-o numai pentru că se știa vinovată, sau dacă logica ei nu a vrut cumva să creeze și un soi de echilibru..."* Orchestra începe să execute un cântec nou, pe care cei doi, deveniți acum un grup solidar, îl cer de mai multe ori. Posomoreala lui Gheorghidiu devine atât de evidentă, încât o vecină îi adresează întrebarea malițioasă: *„Ești gelos?".* Și când observă interesul cu care soția lui ascultă din gura

tânărului explicațiile, în termeni tehnici, despre deosebirile dintre feluritele motoare de automobile, o comparație concludentă i se prezintă din vremea când logodnica îl însoțea la cursurile de matematici, cu o pasiune care în alte condiții nu s-ar fi produs. O doamnă cere curtezanului un pahar de vin, pe care acesta pregetă să i-l servească, până când soția lui Gheorghidiu i-l toarnă ea însăși, căci ea „*simțindu-se preferată și stăpână, putea, ca o aristocrată a iubirii, să facă orice gest, fără să se umilească, așa cum regele Spaniei spală, în joia mare, doisprezece cerșetori pe picioare*". Când, deodată, ușuraticul curtezan pare a oferi atențiile sale unei alte doamne, suferința pune stăpânire și pe soția lui, declanșând în sufletul lui Gheorghidiu curentul unui fel de duioșii, repede întreruptă de sentimentul singurătății mai adânci, căci nu numai bucuriile, dar și durerile se țeseau acum cu excluderea lui. Teroarea că femeia lui s-ar putea da străinului, cu reprezentarea lubrică a posesiunii impure, zguduie, în fine, pe Gheorghidiu. Iar când se convinge că actul infam nu s-a produs, recunoștința pentru femeia frivolă și o stranie liniște vin să-l aline. În sfârșit, când intimitatea, atâta vreme imposibilă, se restabilește noaptea târziu, în iatac, învinuirile se dovedesc de o inconsistență uimitoare. „*Ce să-i reproșez?*" se întreabă Gheorghidiu în fața femeii gata să ia inițiativele luptei. Niciun fapt precis nu se prezintă amintirii lui. Scena se rezolvă în bagatele, căci „*tot ce e sens, tot ce e adevăr, tot ce e conținut real scapă printre silabe și propozițiuni, ca aburul prin țevile plesnite*". Și o oboseală, o senzație de sfârșeală, în care întreaga realitate îi apare ca resturile veștede ale unui festin, încheie drama acestei crize de gelozie. Îmbelșugatele pagini, vreo treizeci la număr, din care n-am extras de altfel toată bogăția observațiilor incisive, urmăresc două serii de evenimente paralele, pe ale tinerei doamne Gheorghidiu, în progresele interesului ei pentru „dansator", cu comparațiile defavorabile soțului, cu căutarea intimității noului apărut, cu manifestările mascate ale sentimentului ei, cu solidarizările stabilite între timp, cu cochetăria, cu falsa bunăvoință compensatorie arătată soțului, cu parada

siguranței de sine în fața rivalei posibile, cu suferința dezamăgirii trecătoare, până la agresivitățile finale, tot atâtea stări reflectate de oglinda limpede a soțului gelos, evoluând el însuşi prin sentimentul stânjenirii, al singurătății morale, al dispreţului, al amorului propriu ofensat, al bănuielii infame, al recunoştinței şi liniştei care i se substituie, până la oboseala urmând neputinței de a cuprinde făptura de abur a sentimentului turburător. Ştim bine acum ce este gelozia, ce remarcă ea, ce motive joacă în determinările ei sufleteşti, ce note face să răsune pe claviatura inimii. Scriitorul a procedat ca un moralist din tradiția unei doamne de Lafayette sau a unui Stendhal. Descripția lui este o pagină clasică, în spiritul analizelor carteziene ale pasiunilor sau în acela al „ideologiei" veacului următor, prin preocuparea de a lămuri motivele intelectuale, cu claritate şi distincție. Sentimentele nu ne sunt prezentate apoi de Camil Petrescu ca explozii iraționale ale sufletului, ci ca consecințele unor acte de reprezentare şi de judecată. „*Atenția şi luciditatea,* explică Gheorghidiu în spirit stendhalian, *nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc, aşa cum de altfel atenția sporeşte şi durerea de dinți. Marii voluptoşi şi cei care trăiesc intens viața sunt, neapărat, şi ultralucizi*". (I, p. 156). Eroul lui Camil Petrescu este deci un intelectualist, o natură reflexivă şi pătrunzătoare, care suferă pentru că gândeşte şi analizează.

Acestea fiind pozițiile lui Camil Petrescu, se înțelege care va fi materialul plastic întrebuințat de el. Scriitorul a folosit mult imaginea care sensibilizează o idee, o constatare a minții, imaginea intelectuală, altceva totuşi decât alegoriile patetice remarcate pe-alocuri în stilul altor scriitori. Când, în timpul unei discuții, Gheorghidiu constată deosebirea dintre ideile exprimate de convorbitori şi propriile lui concepții asupra subiectului, „*simplismul convins al acestei discuții,* observă el, *mă făcea să surâd nervos, căci se suprapunea celor înveninate din mine, ca în revistele ilustrate prost, unde roşul cade alături de conturul negru*" (I, pp. 13–14). Natura lui pasionată şi stângace îl face pe Gheorghidiu să ne propună

următoarea comparație: *„Totdeauna, insuccesul mă face în stare să comit, după el, o serie interminabilă de greșeli, ca un jucător la ruletă, care încercând să se refacă, mizează mereu în contratimp: de două, de trei ori pe rând roșu și trece apoi pe negru, tocmai când acesta nu mai iese, revine, și așa la nesfârșit, cu îndârjire"* (I, p. 17). Gheorghidiu întrebuințează o dată expresia *„neliniște metafizică"*, și tânăra lui soție îi cere mai târziu explicații asupra înțelesului acestor cuvinte, cu un fel de curiozitate amuzată: *„M-a mirat,* lămurește el, *că a reținut expresia, dar pare-se că a frapat-o ca pe excursioniști un obiect de curiozitate colorată, în muzeu"* (I, p. 95). Niciuna din aceste imagini și celelalte multe din aceeași categorie, care ar mai putea fi citate, nu ne fac a „vedea" aparențe, ci a „înțelege" gânduri și situații. Astfel, într-o psihologie a imaginii în literatura noastră, după imaginile sensibile ale lui Arghezi și Teodoreanu, după imaginile alegorice ale lui Galaction, după imaginile de un crud realism ale lui Rebreanu, după imaginile cu funcția de caracterizare internă ale lui I. Vinea etc., iată imaginile intelectuale ale lui Camil Petrescu.

Camil Petrescu este un autor reflexiv. De la Barbu Delavrancea și Duiliu Zamfirescu niciun alt scriitor n-a îndrăznit să amestece în narațiunile și analizele sale atâtea idei generale. Când Gheorghidiu este peste măsură de iritat de superficialele discuții asupra iubirii, purtate între camarazi, la popotă, el izbucnește: *„Cum să admiți formula de metafizică vulgară, că iubirea sufletească e o conjugare de entități abstracte, cari când se desfac se regăsesc în aceeași formă și cantitate, ca înainte de contopire?"* (I, p. 23). Imaginea intelectuală vine să ilustreze adevărul: Din doi litri de apă și sare se pot izola cantitățile exacte ale celor două corpuri amestecate, dar femeia nu-și poate retrage, după voință, partea de suflet pe care a adus-o în contopirea iubirii. Iar mai târziu, fără comparații lămuritoare: *„Orice iubire e un caz de monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă"* (I, p. 24). Teorii livrești intervin adeseori în reflecțiile studentului în filozofie: *„La origină (Bergson are neîndoios dreptate)*

inteligența n-a fost decât un mod practic, un instrument de adaptare la mediu, un mijloc pentru apărarea intereselor. La imensa majoritate a oamenilor ea a rămas și azi același lucru" (I, p. 49). Nae Gheorghidiu, unchiul lui Ștefan, un politician lipsit de scrupule, nu manifestă sentimente umane decât pentru copiii săi, căci ne spune nepotul filozof: *„O explicație, în ordinul specific psihologic, a acestei bunătăți, ar fi că oamenii ceilalți nu există pentru noi, decât în măsura în care le cunoaștem dorințele, preferințele, nădejdile, actele și atitudinea în decursul vieții"* (I, p. 81). Și cinicul Nae Gheorghidiu nu cunoștea în felul acesta decât pe copiii săi. Într-un chip destul de surprinzător, astfel de reflecții generale, folosind terminologia cea mai aridă, se compun la un moment dat într-un întreg curs de istoria filozofiei, de la hilozoiști la Bergson, debitat de zelosul învățăcel tinerei neveste, într-o seară de intimitate conjugală. *„Dacă lumea care există e un vis al fiecărui om, după reguli stabilite, cum se face că toți oamenii visează după aceleași regule?"* întreabă nevasta. Și soțul: *„Asta s-au întrebat și ceilalți filozofi, cetind pe Kant. El spusese că există o «conștiință în genere». Dar, se vede că e prea puțin... Pe tine te mulțumește această afirmație, căci pe confrații tăi într-ale filozofiei nu..."* În același moment junele zelator într-ale filozofiei și amorului se pomenește *„cu amândouă pernele de puf și dantelă în cap"* (I, p. 111). Astfel de eclipse ale bunului gust, la un autor de valoarea și însemnătatea lui Camil Petrescu, rămân o simplă ciudățenie.

În *Patul lui Procust,* 2 vol., f.a., al doilea roman al lui Camil Petrescu, procedeele compoziției au suferit o radicală transformare. *Ultima noapte de dragoste...* era un roman compus la persoana întâia, în forma povestirii și autoanalizei lui Gheorghidiu, care, după scena discuției violente la popota ofițerilor, se reîntoarce cu povestirea sa în trecut și continuă de-acolo pe direcția uniliniară a dezvoltării evenimentelor în timp. O tehnică clasică, folosită de Virgil în *Eneida. Patul lui Procust* este compus din două confesiuni ale unor personagii deosebite, relative la aceleași evenimente și completate cu

unele din scrisorile pe care ele le primesc şi cu adaosurile finale ale autorului, un procedeu care permite identificarea situaţiilor şi ale caracterelor prin încrucişarea unor mărturii deosebite. Autorul pare a fi de data aceasta un perspectivist; el pare a şti că ceea ce numim „adevărat" este totdeauna produsul unui punct de vedere şi că singura putinţă de a ne salva oarecum din relativismul fatal al cunoştinţei este a înmulţi perspectivele în jurul aceluiaşi obiect. Tehnica *Patului lui Procust* este aceea a relativismului modern. Dar în afară de acest motiv teoretic, rămas învăluit, ultimul roman al lui Camil Petrescu aduce şi motive mărturisite de ordin literar, o adevărată artă poetică a romanului nou, pe care, pentru interesul ei ca semn al orientărilor actuale, merită s-o considerăm mai de aproape.

Confesiunile pe care le însumează *Patul lui Procust* sunt datorite unor oameni care nu fac profesie literară şi pe care autorul, convins că în literatură, ca şi în teatru, diletanţii, prin prospeţimea manifestării lor, neconstrânsă de disciplinele tradiţionale, sunt mai interesanţi, îi provoacă să noteze ceva din viaţa lor. Materialul acesta va fi pus la dispoziţia autorului care va face din el un roman. Doamna T. nu se lasă la început convinsă. Cum să facă? Nu ştie să scrie. N-are stil. N-are talent. Dar autorul, în căutarea documentului viu, îi calmează neliniştea: „*Un scriitor e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate, ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil, şi chiar fără caligrafie*" (I, p. 9). Când mai târziu Fred Vasilescu este provocat la rându-i să-şi noteze amintirile, care împreună cu cele ale Doamnei T., urmau să coincidă ca focarele a două lentile, autorul linişteşte aprehensiuni ca cele de mai sus, precizându-i: „*Îmi vei fi de folos numai dacă îmi vei da material, cât mai mult, chiar când ţi-ar pare încărcat şi de prisos, fii prolix, cât mai prolix. Foloseşte, când vrei să te explici, comparaţia. Încolo nimic.*" (I, p. 37). Şi Fred Vasilescu îşi face aşa de bine treaba, încât romancierul care îi publică confesiunea, „*abia ici colo de a*

simțit obligația unor deslușiri, a câtorva întăriri de imagini, de corijat unele lipsuri... complicând puțin lucrurile nude... ca să evite indiscrețiile". Lucrarea literară nu s-a produs astfel nici prin idealizarea, nici prin potențarea materialului brut, pe care o cerea vechea estetică. *Patul lui Procust* ni se prezintă ca un document, ca un „dosar de existențe", nu ca o compoziție literară, și meritul lui urmează a fi judecat după succesul acțiunii de captare a impresiilor din izvorul însuși al vieții trăite.

Dacă trecem peste convenția literară a acestui mod de încadrare, care amintește destul de aproape pe acel romantic al „caietelor găsite" sau al schimbului de scrisori, și judecăm fondul însuși al realizării, regăsim vechile daruri de analist incisiv ale lui Camil Petrescu, completate cu tot ce i-a putut aduce studiul lui Proust. De unde fraza în *Ultima noapte de dragoste...* era mai adese scurtă și nervoasă, întâlnim acum lunga perioadă proustiană, cu incidentele ei, cu acea acumulare de asociații în jurul unei impresii unice, care face ușor de recunoscut modelul prestigios. Cu *Patul lui Procust* pătrunde în literatura noastră prima influență identificabilă a artei literare a lui Marcel Proust. Nu ne vom opri mai mult asupra analizei izvoarelor, siliți să examinăm o poziție care, prin polemica ei împotriva valorilor de artă în literatură, pare să fi făcut impresie asupra tinerilor. De curând, un valoros scriitor din generația nouă, d-l Mircea Eliade, a publicat sub titlul *Șantier* și cu indicația în adaos „roman"[1], fragmente din jurnalul său intim, notat în vremea anilor săi de studiu într-o universitate străină. În prefață ni se dau motivele justificatoare: „*Nu înțeleg de ce ar fi «roman»*, scrie d-l Mircea Eliade, *o carte în care se descrie o boală, o meserie oarecare sau o cocotă – și n-ar fi tot atât de roman o carte în care s-ar descrie lupta unui om viu cu propriile sale gânduri, sau viața unui om între cărți și vise*". Și mai departe: „*Orice se întâmplă în viață poate*

[1] Variată pe coperta interioară: „roman indirect".

constitui un roman. Şi în viaţă nu se întâmplă numai amoruri, căsătorii sau adultere; se întâmplă şi ratări, entuziasme, filozofii, morţi sufleteşti, aventuri fantastice. Orice e viu se poate transforma în epic... " (*Şantier*, 1935, pp. 8–9). Ne găsim deci în prezenţa unui manifest al „existenţialismului" literar. Dar d-l Mircea Eliade a spus cuvântul hotărâtor: „*Orice e viu se poate transforma în epic*", ceea ce înseamnă că nu tot ce e viu se transformă de fapt şi că este epic numai pentru că este viu. Un logician de forţa şi pătrunderea lui Camil Petrescu îmi va da desigur dreptate.

Sunt oarecum în drept a face aceste constatări la capătul lungii analize la care am supus arta prozatorilor români în decursul ultimului secol. Concluzia cea mai generală care se desprinde din lunga tovărăşie cu atâţia autori şi cu atâtea opere este că scrisul este o artă, că în transcrierea gândirii şi a sentimentului există procedee generale şi individuale, unele trec de la maeştri la ucenici, altele apar prin graţia inexplicabilă a marilor talente şi aduc o lumină nouă, în momentele în care scrisul ameninţa să devină o simplă îndeletnicire profesională. Niciodată, în lunga evoluţie pe care am urmărit-o, n-am întâmpinat cazul vreunui scriitor care să fi conceput lucrarea literară ca pe un exerciţiu regresiv, de întoarcere către materialul brut, către documentul pur. Toţi scriitorii pe care i-am analizat ni s-au dovedit meşteri făuritori ai limbii, dezvoltând virtualităţile ei. Căci limba dispune de un vocabular bogat, are ritmuri şi sonorităţi variate, cunoaşte imagini de felurite categorii, şi scriitorii, adevăraţii scriitori, folosind şi potenţând toate aceste mijloace, alegându-şi un anumit sector al vocabularului, crescând armoniile limbii, întărind imaginile ei, ajung să se exprime pe ei înşişi, în ce au ei mai profund şi mai original. Limba are posibilitatea să nareze, să evoce şi să analizeze, dar abia prin lucrarea literară naraţiunile te seduc, evocările îţi aduc în faţă splendoarea lumii sensibile, analizele îţi comunică ceva din zbuciumul fiinţei omeneşti. Impresia literară nu este un dar al naturii, ci un produs al meşteşugului

uman. Scriitorul este un artist. Cu această conştiinţă, prozatorii români, studiaţi aci mai cu seamă în latura contribuţiei lor pozitive, au împlinit una din cele mai nobile fapte spirituale ale poporului nostru.

Oct. 1939 – aug. 1941

ANEXE
(CONTRIBUȚII LA STILISTICA VERBULUI)

PROBLEMA STILISTICĂ A IMPERFECTULUI

I

Într-un articol consacrat lui Alphonse Daudet, sub titlul *L'impressionime dans le roman*[1], F. Brunetière este, după cunoştinţa noastră, cel dintâi critic literar care a observat valoarea stilistică a imperfectului indicativului. Impresionismul literar era, pentru renumitul critic francez, produsul transpunerii sistematice a mijloacelor expresive ale picturii în domeniul artei scrisului. Nimeni mai bine ca Alphonse Daudet nu putea ilustra acea tendinţă a romanului contimporan de a rivaliza cu pictura, în năzuinţa de a evoca aspectele concrete. Enumerând procedeele stilistice ale lui Daudet, criticul francez ajunge a face următoarele observaţii: „*Este vorba acum de a compune şi de a fixa tabloul. Daudet va pune de cele mai multe ori naraţiunea sa la imperfect. La prima vedere, vi se poate părea că aveţi de-a face cu o singularitate a stilului, cu o fantazie de scriitor. Dar dacă priviţi mai de aproape, vedeţi*

[1] Articolul lui F. Brunètiere, datat din 15 noiembrie 1879, este republicat în *Le roman naturaliste*, 1883. Vd. în special p. 84 urm.

că acesta este un procedeu de pictor. Imperfectul serveşte a prelungi durata acţiunei exprimate prin verb şi a o imobiliza oarecum sub privirile cititorului. «Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, *il faisait* un singulière figure en redescendant l'escalier».[1] *Schimbaţi un singur cuvânt şi citiţi:* «Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, *il fit* un singulière figure en redescendant l'escalier». *Perfectul este narativ, imperfectul este pitoresc. Acest din urmă timp vă obligă să urmăriţi personagiul în tot intervalul în care descinde scara".*

Observaţia lui Brunetière a fost mai târziu generalizată. Gustave Lanson[2] în *L'Art de la Prose,* 1909, recunoaşte în întrebuinţarea imperfectului indicativului un procedeu obştesc al romancierilor naturalişti. Povestitorii foloseau odinioară alte timpuri ale trecutului sau prezentul (istoric), reputat a conferi „mai multă vivacitate povestirii". Intervenţia imperfectului înseamnă, din punct de vedere gramatical, o abatere. Funcţiunea lui proprie, după cum stabileşte C. Ayer, este *„de a desemna o acţiune adeseori repetată sau prelungită... şi, în chipul acesta, de a exprima obişnuinţa sau calitatea".* Prin derogare de la această funcţiune, el devine la povestitorii mai noi un mijloc de a sugera durata şi simultaneitatea, un procedeu al realismului artistic prin care acţiunile devin vizibile întocmai ca pe pânza unui pictor. Imperfectul, scrie Lanson, *„este timpul pitoresc al limbii noastre".* Chateaubriand a bănuit ceva din această virtute a imperfectului. Naturaliştii au extras însă toate posibilităţile lui. Brunetière arătase ce devenea imperfectul sub pana lui Daudet. Lanson îl urmăreşte în textele lui Zola, printre care şi acest pasagiu din *La Débâcle: „Rapidement,*

---

[1] „Fără un ban, fără o coroană, fără femeie, fără amantă, *el făcea* o mutră ciudată coborând scara." În varianta următoare se schimbă verbul: *„el făcu"* (fr.) (n.ed.).

[2] Istoric literar francez care a orientat cercetarea faptelor literare spre amănunt şi precizie, adeseori subestimând judecata de perspectivă, aprecierea de gust (1857–1934) (n. ed.).

on dressait *une tente, tandis qu'on* déballait *du fourgon le matériel nécessaire, les quelques outils, les appareils, le linge, de quoi procéder à des pansements hatifs... Il n'y* avait *là que des aides. Et c'étaient surtout les brancardiers qui* faisaient *preuve d'un héroïsme têtu et sans gloire".*[1]

Problema stilistică a imperfectului a fost reluată, cu un adaos de noi observații interesante, în cursul unei polemici angajate între Marcel Proust și criticul Albert Thibaudet[2]. Acesta din urmă făcuse afirmația oarecum hazardată că Gustave Flaubert nu era propriu-zis *„un mare scriitor de rasă și că deplina măestrie verbală nu îi era dată în natura sa însăși"*[3]. Caracterul foarte laborios al creațiunii flaubertiene ar indica în autorul ei un scriitor făcut, iar nu născut. Proust ridică mănușa, relevând marile merite literare ale lui Flaubert și, printre ele, folosința atât de ingenioasă dată imperfectului indicativului. Încă din 1906, în prefața unei traduceri din Ruskin[4], republicată de atunci într-unul din volumele sale, Proust notase cu

---

[1] „La repezeală *se ridica* un cort în vreme ce *se despacheta* din furgon materialul necesar, unele unelte, aparate, rufărie, cele necesare pentru pansamente temporare... Nu *existau* acolo decât ajutoare. Și mai ales brancardierii erau aceia care *dădeau* dovadă de un eroism îndărătnic și fără glorie". (fr.) (n.ed.).

[2] *Thibaudet, Albert* (1874–1936) – criticul literar francez de cel mai mare prestigiu între cele două războaie mondiale; autor al unor monografii despre Flaubert și Mallarmé, al mai multor volume de studii pe tema criticii sau romanului, al unei istorii a literaturii franceze de după 1789. S-a remarcat prin orientarea sa antidogmatică, prin refuzul clișeelor critice (n.ed.).

[3] Articolul lui Thibaudet apare în *La Nouvelle Revue Française,* din 1 noiembrie 1919. În aceeași revistă, la 1 ianuarie 1920, apare întâmpinarea lui Proust, căreia îi urmează, în numărul pe martie 1920, răspunsul lui Thibaudet. Toate aceste texte sunt azi întrunite în culegerea lui Thibaudet, *Réflexions sur la Critique,* 1939.

[4] *Ruskin, John* (1819–1900) – critic de artă englez, care vedea viitorul artei în contemplarea unei naturi nedeformate de om. De altminteri, însăși societatea o vedea organizată ideal după modelul naturii elementare. Era un protest ineficace, dar just, împotriva alienării omului de către civilizația mecanică burgheză. (n. ed.).

multă subtilitate ceea ce s-ar putea numi psihologia imperfectului: „*Mărturisesc,* scrie Proust, *că o anumită întrebuințare a imperfectului indicativului – a acestui crud timp care ne prezintă viața ca pe ceva în aceeași vreme efemer și pasiv și care în clipa însăși când ne evovă acțiunile, le face iluzorii și le nimicește în trecut, fără a ne lăsa, ca perfectul, consolarea activității – mărturisesc că acest timp a rămas pentru mine un izvor neistovit de misterioase tristeți*"[1].

Peste ceea ce remarcase, la vremea lor, un Brunetière sau un Lanson, cu privire la Daudet și la Zola, Proust subliniază acum efectele pe care le obține Flaubert din alternarea imperfectului cu alte forme ale trecutului sau cu prezentul indicativului. Iată de pildă acest pasagiu din *L'Education sentimentale:* „*Il* voyagea, *il* connut *la mélancolie des paquebots... il* eut *d'autres amours encore mais la violence du premier les lui* rendait *insipides*"[2]. Intervenția imperfectului, după șirul celorlalte trei perfecte simple anterioare, produce un efect de precizare a impresiei, care nu poate scăpa unei urechi atente. Tot astfel în notația: „*Ils* habitaient *le fond de la Bretagne. C'*était *une maison basse, avec un jardin montant jusqu'au haut de la colline, d'où l'on* découvre *la mer*"[3], apariția finală a prezentului indicativului produce, după propriile cuvinte ale lui Proust, „*un furtif éclairage de plein jour qui distingue des choses qui passent une réalité plus durable*"[4]. În sfârșit, imperfectul indicativului este întrebuințat de Flaubert și în acel efect de stil pe care Ch. Bally l-a denumit „*stilul indirect liber*", adică acela în care scriitorul topește în textul său propriile cuvinte ale personagiilor sale, fără a le încadra în

---

[1] M. Proust, *Journées de lecture,* în vol. *Pastiches et Mélanges,* 1919, p. 239.

[2] „*Călători, cunoscu* melancolia pacheboturilor... *Avu* și alte amoruri, dar violența primului i le *făcea* insipide" (n. ed.).

[3] „*Locuiau* în fundul Bretaniei. *Era* o casă joasă, cu o grădină urcând până către creasta colinei, de unde *descoperi* marea" (fr.) (n. ed.).

[4] „o tainică iluminare de plină zi care face să se deosebească de lucrurile pieritoare o realitate mult mai rezistentă" (fr.) (n. ed.).

semnele citării şi fără a le introduce prin conjuncţia *că*, după cum se face în aşa numita vorbire directă şi indirectă. Astfel când în *L'Education sentimentale*, Flaubert scrie: „*L'État* devait *s'emparer de la Bourse. Bien d'autres mesures* étaient *bonnes encore. Il* fallait *que les nourrices et les accoucheurs fussent sala-riés par L'État. Dix mille citoyens avec de bons fusils* pou-vaient *faire trembler L'Hôtel de Ville...*[1]" simţim lămurit că nu Flaubert vorbeşte aşa, ci unul din personagiile sale, Frederic, Vetnaz sau Sénécal. Pentru a obţine acest interesant efect stilistic[2], Flaubert foloseşte de asemeni imperfectul indicativului.

În răspunsul pe care i-l dă lui Proust, Thibaudet recunoaşte justeţea observaţiilor celui dintâi. Mai târziu, în cartea consacrată lui Flaubert, aduce chiar o caracterizare mai adâncă a stilului indirect liber, prin ajutorul imperfectului, în care vede efectul unei legături mai intime între interior şi exterior, între ceea ce apare scriitorului şi ceea ce se desfăşoară în planul obiectivităţii. Stilul indirect liber introduce în romanul impersonal stilul şi spiritul primei persoane[3]. Cât priveşte originalitatea absolută a acestor procedee, Thibaudet are dreptul să facă rezerve. Stilul indirect liber nu este invenţia

---

[1] „Statul *trebuia* să puie mâna pe Bursă. Destule alte măsuri mai *erau* bune. *Era* necesar ca doicile şi mamoşii să fie plătiţi de stat. Zece mii de cetăţeni cu puşti cumsecade *puteau* să facă să se cutremure primăria" (fr.) (n. ed.).

[2] Mai înainte de a-l remarca la Flaubert, Proust identificase stilul liber în vorbirea propriilor sale personaje, după cum observă L. Spitzer, în *Stilstudien* II, 1928, care reproduce următorul pasaj din *Du Côté de chez Swann*, I, 98:" (Françoise) articulant les syllabes pour montrer que, malgré l'emploi du style indirect, elle rapportait, en bonne domestique, les paroles mêmes dont avais daigné se servir le visiteur: – M. le Curé serait enchanté, ravi, si Madame Octave ne repose pas elle pouvait le recevoir" etc. (Françoise, articulând silabele pentru a arăta că, în ciuda folosirii stilului indirect, raporta, ca o bună slujnică, înseşi cuvintele de care catadicsise să se servească musafirul: – Părintele ar fi încântat, copleşit, dacă doamna Octave nu se odihneşte şi l-ar putea primi) (n.ed.).

[3] Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, ed. nouv., 1925, p. 228.

lui Flaubert. Îl găsim încă din veacul al XVII-lea, în „fabulele" lui La Fontaine, din care se pot cita versurile:

„L'arbre étant pris pour juge,
Ce fut bien pis encore. Il servait de refuge
Contre le chaud, la pluie, et la fureur des vents;
Pour nous seuls, il ornait les jardins et des champs.
L'ombrage n'était pas le seul bien qu'il sût faire:
Il courbait sous les fruits. Cependant pour solaire
Un rustre l'abattait. C'était là son loyer;
Quoique, pendant tout l'an, libéral, il nous donne
Ou des fleurs au printemps, ou des fruits à l'automne..."[1]

Orice cititor resimte limpede că în narațiunea lui La Fontaine se amestecă vorbirea copacului însuși. Procedeul mai poate fi identificat uneori la Rousseau și la Mérimée. Flaubert i-a dat însă întrebuințarea cea mai largă și este meritul lui Proust de a fi recunoscut-o cu toată limpezimea.

Din cercurile literare, problema valorii stilistice a imperfectului trece curând în preocupările lingviștilor. Un cercetător german, E. Lorck, consacră analizei stilistice a imperfectului francez, în comparație cu celelalte forme ale trecutului, un studiu dintre cele mai luminoase încă din anul 1914[2]. Îi datorăm lui

---

[1] „Și omul și năpârca aleg ca jude pomul.
Dar treburile noastre se-ntoarseră mai prost,
Căci pomul vede omul și-l ia și el la rost,
Spunându-i că-i aduce adăpost,
Și primăvara flori și vara umbră,
Și toamna rod și, iarna în odaie,
În crengi de jar, mireasmă de văpaie...
Iar pentru toate astea, drept mulțumire sumbră,
Un țărănoi ca mâine o să-l taie..."

(din *Cartea X, Fabule 2, Omul și năpârca,* trad. de Aurel Tita, E.S.P.L.A., 1958, p. 19) (n.ed.).

[2] E. Lorck, *Passé défini, Imparfait, Passé indéfini,* Heidelberg, 1914. Studiul apare și în *Germanisch-Romanische Monatshefte,* VI, p. 43 urm.

E. Lorck observaţia că perfectul compus exprimă un trecut considerat din perspectiva prezentului şi, în acelaşi timp, un trecut resimţit ca un eveniment al subiectivităţii. Cine pronunţă, de pildă, propoziţia *„j'ai perdu ma bourse" („mi-am pierdut punga")* vrea să spună că n-o mai are „astăzi" şi că pierderea pungii este ceva care s-a întâmplat vorbitorului, într-un înţeles mai adânc decât acela legat în mod general de întrebuinţarea persoanei întâi a pronumelui personal. Perfectul compus grăieşte din propriul sentiment al existenţei celui care se exprimă. El înfăţişează, aşadar, un trecut resimţit ca ceva subiectiv. Dimpotrivă, celelalte forme ale trecutului, perfectul simplu şi imperfectul, *„je la perdis"* şi *„je la perdais"*, ne transpun în realitatea obiectivă a trecutului şi anume în două chipuri deosebite, care pot fi distinse cu toată preciziunea. *„Je la perdis" – „o pierdui"*, constată pur şi simplu pierderea suferită de vorbitor ca pe un fapt obiectiv. Se poate spune deci că perfectul simplu exprimă un pur act de gândire.[1] Între acestea, imperfectul *„je la perdais" – „o pierdeam"* , evocă în chip intuitiv acţiunea pierderii. Imperfectul este deci timpul trecu-tului resimţit obiectiv şi reprezentat prin acte de gândire ale fantaziei *(Phantasie-Denkakte)*.

Reluând cercetarea lui Lorck, lingvistul E. Lerch se declară în principiu de acord cu rezultatele celui dintâi[2]. Lerch face totuşi câteva observaţii terminologice. Formula *Phantasie-Denkakte,* întrebuinţată de Lorck, pentru a caracteriza natura proceselor intelectuale răsfrânte de imperfect, i se pare lui Lerch de-a dreptul contradictorie. Între „gândire şi

[1] V. în acelaşi sens observaţia d-lui Iorgu Iordan, *Gramatica limbii române,* 1937, p. 169: *„Între perfectul simplu şi cel compus nu există nicio deosebire obiectivă; amândouă arată acţiuni săvârşite în trecut. Deosebirea dintre ele este de natură subiectivă. O acţiune trecută care ne este indiferentă o exprimăm prin perfectul simplu. De aceea acest timp apare des în povestirile istorice... Dimpotrivă, o acţiune trecută ale cărei ecouri sunt încă vii în sufletul nostru o exprimăm prin perfectul compus".*

2 E. Lerch, *Das Imperfektum als Ausdruck der lebhaften Vorstellung,* în *Zeitschrift für romanische Philologie,* vol. 42 (1922), caietul 3–4.

fantazie" există un contrast pe care formula lui Lorck pare a nu-l bănui. Cu atât mai contradictorie este formula unor acte de gândire ale fantaziei resimțite în chip obiectiv. Căci fantazia plăsmuiește, transformă, inovează și, ca atare, stă la un pol opus față de așa-numita obiectivitate. Eliminând toate aceste dificultăți, dar păstrând justele intuiții cuprinse în cercetarea lui Lorck, Lerch crede a fi mai aproape de adevărul lucrurilor caracterizând „imperfectul" ca pe expresia reprezentării vivace *(lebhafte Vorstellung)*. Dovada acestei stări de lucruri o aduc cu prisosință numeroasele exemple împrumutate de Lerch vechilor texte franceze, dar și unora dintre textele literaturii mai noi, exprimând prin imperfect acele verbe care, prin însăși natura lor, excită îndeosebi puterea reprezentativă a fantaziei, cum sunt verbele lovirii, ale luptei, alergării, strigării, chemării etc.

Interesante observații asupra valorii stilistice a imperfectului apar și la lingvistul și esteticianul Emil Winkler. Winkler este un adept al teorie simpatiei estetice *(Einfühlung)*. Referințele la lucrările lui Th. Lipps, unul din principalii făuritori ai acestei teorii, sunt numeroase în lucrările lui Winkler. Pentru el, ca și pentru maestrul său, emoția estetică se constituie prin proiectarea propriilor noastre conținuturi sufletești în aspectele străine, care par astfel însuflețite cu o viață proprie, deopotrivă cu a noastră. Este meritul lui Winkler de a fi arătat că unul din mijloacele literare ale simpatiei estetice, în operele povestitorilor francezi, dar și în vorbirea curentă a tuturor francezilor, este tocmai întrebuințarea imperfectului[1]. Apariția acestui timp produce totdeauna iluzia duratei, a mișcării în curs de desfășurare, resimțită cu vivacitate tocmai pentru că povestitorul o trăiește el mai întâi. S-a spus că imperfectul exprimă o acțiune repetată. Și, în adevăr, într-o notație ca a lui Rabelais: „*s'éveillait donc Gargantua environ*

---

[1] E. Winkler, *Grundlegung der Stilistik*, f.a. (după 1924), p. 50 urm. Cp. și cealaltă lucrare a lui Winkler, *Das dichterische Kunstwerk*, 1924, p. 45 urm.

quatre heures du matin", o lectură raționalistă poate înțelege că Gargantua se deștepta zilnic la orele patru. Fundamentul sufletesc al citatului din Rabelais este însă altul. Întrebuințarea verbului la imperfectul indicativului ni-l arată pe povestitor în stare de simpatie cu eroul său, în acțiune de identificare cu deprinderile acestuia.

Virtutea simpatetică a imperfectului explică folosirea aces-tuia în forma cunoscută sub numele de imperfectul „*silinței*", „*de conatu*", pentru care un exemplu printre altele îl poate consti-tui acest pasagiu din scrierile D-nei de Staël: „*Il lutta cependant heureusement contre elles (les vagues), atteignit le vieillard, qui* périssait *un instant plus tard, le saisit et le ramena sur le bord*"[1]. Numai cineva care se găsea în stare de identificare simpatetică cu bătrânul, observă Winkler, putea să-și dea seama că acesta se afla pe cale să se înece. Este tocmai cazul povestitorului care întrebuințează în acest punct un imperfect, printre celelalte perfecte ale povestirii sale.[2]

II

Are oare imperfectul indicativului, în proza literară română, aceeași funcțiune stilistică pe care criticii și lingviștii au

---

[1] „Ei luptă totuși cu bine contra talazurilor, ajunse pe bătrân, care *pierea* un moment mai târziu, îl înșfăcă și-l readuse pe mal" (n.ed.).

[2] Winkler atrage atenția și asupra unei alte funcțiuni stilistice a imperfectului, și anume asupra virtuții lui de a antedata cu modestie unele impresii. Astfel, când francezul spune: *Je venais vous prier*, înțelegem că, mânat de sfiala proprie solicitatorilor, el simte nevoia s-o sustragă timpului prezent, adică al confruntării stingheritoare, reculând-o în trecut. (Asupra antedatării prin imperfect și a „imperfectului modestiei" în alte limbi romanice, vd. și studiul lui Leo Spitzer, *Grammatische Rückdatierung im Spanischen, Stilstudien*, I, 1928, p. 109 urm.). După cum există un imperfect al antedatării, există și un imperfect al proiecătrii în viitor, în expresii ca: *ils dirent qu'ils allaient* (Cf. E. Winkler, *Das dichterische Kunstwerk*, p. 46).

observat-o la povestitorii francezi? În ce moment al dezvoltării stilistice ajung scriitorii români să folosească efectele stilistice legate de natura particulară a imperfectului indicativului? Consultarea textelor ne dovedeşte că utilizarea timpului de care ne ocupăm este destul de timpurie în operele prozatorilor români. O observaţie: Formele trecutului mai apropiat, în epoca organizării unei producţii culte, se asociază adese cu mai-mult-ca-perfectul indicativului. Este o notă specifică faptul că primii noştri povestitori culţi întrebuinţează cu multă plăcere în povestirile lor mai-mult-ca-perfectul, prin care ei stabilesc împrejurările anterioare naraţiunii propriu-zise. Iată câteva exemple: „*Iacob Eraclid, poreclit Despotul,* perise *ucis de buzduganul lui Ştefan Tomşa... fugind la Constantinopol,* izbutise *a lua oşti turceşti...* Intrase *în Moldova, întovărăşit de şapte mii spahii... Tomşa, nesimţindu-se în stare a se împotrivi,* fugise *în Valahia, şi Lăpuşneanul nu* întâlnise *nicio împiedicare în drumul său. Norodul pretutindeni îl întâmpina cu bucurie şi nădejde, aducându-şi aminte de întâia lui domnie, în care el nu* avusese *vreme a-şi dezveli urâtul caracter... Îndată ce* sosise, *Lăpuşneanul porunci... De cu sară* se făcuse *de ştire tuturor boierilor să se adune a doua zi... La curte* se făcuse *mare pregătire pentru ospăţul acesta. Vestea* se împrăştiase *că domnul se* împăcase *cu boierii*" etc. (C. Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul,* passim). „*Ajungând în floarea juneţei, ea* devenise *un magnet, care trăgea spre sine toate privirile şi toate dorinţele tinerilor din Bucureşti... Poeţii timpului* secase *nesfârşitele ode ale închipuirii lor... Locuinţa în care fanariotul* pusese *pe amanta sa, era situată în strada Caliţii... Gelozia, unicul rău ce-l* frământase *câtva timp,* dispăruse *cu totul*" etc. (N. Filimon, *Ciocoii vechi şi noi,* passim). „*Cruzimile turcilor* trecuseră *răbdarea împilaţilor care cereau o răzbunare strălucitoare... Toate aceste avanii ale turcilor* sleise *răbdarea poporului şi a lui Mihai... Un complot întins atât în Ţara Românească cât şi în Moldova,* hotărâse *ziua de 13 noiembrie... Porunca domnească* ieşise *ca toţi turcii ce se aflau în Bucureşti să se adune la casa*

vistierului Dan... Abia își așezase *trupele în tabără aproape de București, într-o bună poziție, când fără veste intră în țară și veni în București un cadiasker... Aceste izbânzi ale românilor* ... înspăimântaseră *atât pe Turcii din partea locului încât* fugiseră *mai toți în munții Balcani*" etc. (N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, passim).

Am spus că utilizarea mai-mult-ca-perfectului ca timp al narațiunii este o notă specifică povestitorilor români în veacul al XIX-lea. Evoluția stilistică ulterioară elimină într-o apreciabilă măsură această formă a trecutului încât într-un roman ca *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu n-am putut-o găsi decât în cazuri destul de rare. Nici în povestirea *Dumbrava minunată* de Mihail Sadoveanu nu apare mai des.[1] Scriitorii noi resimt mai-mult-ca-perfectul ca o formă prea greoaie și prea puțin expresivă. L. Rebreanu preferă deci, chiar ca elemente de cadru, alte forme ale trecutului, de pildă perfectul simplu, desigur pentru scurtimea lui și pentru valoarea lui evocativă superioară, rezultată din faptul că acțiunile povestite la perfectul simplu aparțin unui trecut mai apropiat. În loc să „nareze" evenimentele care constituie cadrul, scriitorii mai noi îl „prezintă" direct. Iată începutul unui capitol din *Pădurea spânzuraților*: *„Automobilul* opri *scurt în fața unei ogrăzi mari cu poarta deschisă, Bologa* sări *jos*, așteptă *două clipe pe plutonierul care* spunea *ceva șoferului, și* intrară *împreună, în vreme ce mașina* trecea *mai departe...*" Dacă trecem acum toate verbele acestei scurte narațiuni la mai-mult-ca-perfect obținem o apropiere sensibilă de tipul vechilor povestiri; fraza îmbătrânește deodată și, în loc de a-l citi pe Rebreanu, avem impresia că parcurgem o pagină de Filimon sau Costache Negruzzi: *„Automobilul* oprise *scurt în fața unei ogrăzi mari cu poarta deschisă. Bologa* sărise *jos*, așteptase *două clipe pe*

[1] În schimb în *Viața lui Ștefan cel Mare*, Mihail Sadoveanu dă o largă întrebuințare mai-mult-ca-perfectului indicativului, ceea ce menține narațiunea sa în atmosfera vechilor povestitori.

plutonierul care spusese *ceva şoferului, şi* intraseră *împreună în vreme ce maşina* trecuse *mai departe...*"

Cine analizează, aşadar, funcţiunea mai-mult-ca-perfectului în scrierile povestitorilor mai vechi, observă că timpul acesta este folosit de preferinţă în părţile iniţiale ale povestirilor, atunci când se schiţează cadrul evenimentelor care urmează a fi narate. De altfel, mai-mult-ca-perfectul fiind una din formele relative ale trecutului (I. Iordan), adică una din acelea în care o acţiune trecută este înfăţişată în relaţia ei cu altă acţiune tot trecută, este limpede că mai-mult-ca-perfectul trebuie să atragă, în unitatea aceleiaşi expuneri, şi alte forme ale preteritului. Printre aceste forme din urmă, imperfectul se prezintă adeseori povestitorilor români mai vechi. Iată de pildă începutul lui *Alexandru Lăpuşneanul* de Costache Negruzzi: „*Iacob Eraclid, poreclit Despotul,* perise *ucis de buzduganul lui Ştefan Tomşa, care acum* cârmuia *ţara, dar Alexandru Lăpuşneanul, după înfrângerea sa în două rânduri, de oştile Despotului, fugind la Constantinopol,* izbutise *a lua oşti turceşti şi se* înturna *acum să izgonească pe răpitorul Tomşa, şi să-şi* ia *scaunul, pe care nu l-ar fi pierdut, de n-ar fi fost vândut de boieri.* Intrase *în Moldavia , întovărăşit de şapte mii de spahii şi de vreo trei mii oaste de strânsură. Însă pe lângă aceste avea porunci împărăteşti către Hanul tătarilor Nogai, ca* să-i deie *oricât ajutor de oaste va cere. Lăpuşneanul* mergea *alăturea cu vornicul Bogdan, amândoi călări pe armăsari turceşti şi înarmaţi din cap până în picioare*". Observând alternanţa mai-mult-ca-perfectului cu imperfectul în cursul acestei naraţiuni, ne convingem că această alternanţă are mai mult o funcţiune gramaticală, decât una stilistică. Ea serveşte a marca raportul timpurilor, trecerea de la acţiuni mai îndepărtate la acţiuni mai apropiate şi în continuare, ca de plidă în propoziţia iniţială: „*Iacob Eraclid, poreclit Despotul,* perise *ucis de buzduganul lui Ştefan Tomşa, care acum* cârmuia *ţara*". Abia în ultima propoziţie a pasagiului citat întâmpinăm imperfectul în funcţiunea stilistică evocativă despre care a fost vorba mai sus: „*Lăpuşneanul*

mergea *alăturea cu vornicul Bogdan"*. În schimb, în scena măcelăririi boierilor din *Alexandru Lăpuşneanul*, imperfectul indicativului este pus la o largă contribuţie şi energia descrierii se datoreşte, fără îndoială, acestui mijloc: *„Boierii neavând nicio grije, surprinşi mişeleşte pe din dos, fără arme,* cădeau *fără a se mai împotrivi. Cei mai bătrâni* mureau *făcându-şi cruce; mulţi însă din cei mai juni se* apărau *cu turbare; scaunele, talgerile, tacâmurile mesei se* făceau *arme în mâna lor; unii, deşi răniţi, se* încleştau *cu furie de gâtul ucigaşilor, şi nesocotind ranele ce* primeau, *îi* strângeau *până îi* înăduşeau. *Dacă vreunul* apuca *vreo sabie, îşi* vindea *scump viaţa"*. O singură înlocuire a unuia din aceste imperfecte ar produce în acel punct o întunecare a tabloului.

Trebuie însă să ne întoarcem privirile către scriitorii mai noi pentru a întâmpina folosinţa întinsă şi insistentă a imperfectului indicativului, ca timp al evocărilor concrete. Procedeul naturaliştilor francezi nu va fi fost aici fără nicio înrâurire. Iată de pildă începutul *Pădurii spânzuraţilor*, unde întreaga povestire este ţinută la imperfect şi unde toate acţiunile sunt cu adevărat văzute: *„Sub cerul cenuşiu de toamnă ca un clopot uriaş de sticlă aburită, spânzurătoarea nouă şi sfidătoare, înfiptă la marginea satului,* întindea *braţul cu ştreangul spre câmpia neagră, înţepată ici-colo cu arbori arămii. Supravegheaţi de un caporal scund, negricios, şi ajutaţi de un ţăran cu faţa păroasă şi roşie, doi soldaţi bătrâni* săpau *groapa, scuipându-şi des în palme şi hâcâind a osteneală după fiece lovitură de târnăcop. Din rana pământului groparii* zvârleau *lut galben, lipicios... Caporalul îşi* răsucea *mustăţile şi* se uita *mereu împrejur, cercetător şi cu dispreţ. Priveliştea îl* supăra, *deşi* căuta *să nu-şi dea pe faţă nemulţumirea. În dreapta* era *cimitirul militar, înconjurat cu sârmă ghimpată, cu mormintele aşezate ca la paradă, cu crucile albe, proaspete, uniforme. În stânga, la câţiva paşi,* începea *cimitirul satului, îngrădit cu spini, cu cruci rupte, putrezite, rare, fără poartă, ca şi cum de multă vreme niciun mort n-ar mai fi intrat acolo şi nici n-ar mai vrea să intre nimeni... Satul Zizin, cartierul*

diviziei de infanterie, se ascundea *sub o pânză de fum şi de pâclă din care de-abia* scoteau *capetele, sfioase şi resfirate, vârfuri de pomi desfrunziţi, câteva coperişe ţuguiate de paie şi turnul bisericii, spintecat de un obuz. Spre miazănoapte se* iveau *ruinele gării şi linia ferată ce* închidea *zarea ca un dig fără început şi fără sfârşit. Şoseaua, însemnată cu o dungă dreaptă pe câmpul mohorât,* venea *din apus,* trecea *prin sat şi se* ducea *tocmai pe front...*"

Desigur, impresia de lucru văzut pe care o sugerează această descriere provine din mai multe cauze. Mai întâi, din pricină că toate amănuntele tabloului sunt fapte, acţiuni. Încă din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea Lessing arătase că numai reprezentarea mişcării lucrează cu adevărată putere evocativă în descrierile poeţilor. Imaginea cu care începe *Pădurea spânzuraţilor* confirmă întru totul vechiul principiu pe care Lessing l-a stabilit în *Laocoon.* Nimic nu stă în această evocare; totul se mişcă: Soldaţii „*săpau*" groapa, groparii „*zvârleau*" lutul galben, caporalul „*răsucea*" mustăţile. Este drept că acesta din urmă nu face decât să se „*uite*" împrejur; dar scriitorul simţind că verbul este prea slab, că este înzestrat cu o prea mică putere evocativă, adaogă îndată că se „*uita... cercetător şi cu dispreţ*", precizând astfel ceea ce era activ în atitudinea caporalului. Metaforele acestei descrieri sunt împrumutate de asemeni domeniului acţiunii: spânzurătoarea îşi „*întindea*" braţul, satul se „*ascundea*", pomii desfrunziţi îşi „*scoteau*" capetele, în sfârşit, şoseaua „*venea*" din apus, „*trecea*" prin sat şi se „*ducea*" tocmai pe front.[1] Dacă totuşi aceste verbe ar fi fost puse la alt timp decât imperfectul, reprezentarea mişcării ar fi pălit în consecinţă. Încercaţi să citiţi: spânzurătoarea „*şi-a întins*" braţul... soldaţii „*au săpat*" groapa... caporalul „*şi-a răsucit*" mustăţile şi „*s-a* „*uitat*" împrejur etc. Tabloul

[1] O metaforă asemănătoare, dar fără întrebuinţarea evocatoare a imperfectului, la I. Slavici: „*Drumul de ţară vine din oraş, trece pe lângă Valea Seacă şi merge mai departe pe la Valea Râpiţii*" *(Popa Tanda,* în *Nuvele,* vol. I, ed. a VII-a, p. 23).

nu s-ar mai constitui. Scriitorul ne-ar da impresia că fixează un simplu cadru inițial, de la limita căruia ar trebui să urmeze adevărata povestire văzută. Literatura cunoaşte bine procedeul tehnic constând din începerea unei povestiri sau descrieri cu perfectul compus, după care urmează un alt timp înzestrat cu o putere evocativă superioară, prezentul sau imperfectul. Iată două exemple spicuite în schițele d-lui I. A. Bassarabescu, unul din scriitorii care folosesc mai des procedeul amintit şi în care prezentul, luând locul perfectului compus inițial, obține o precizare evocativă a impresiei. Primul exemplu: „*Zăpada* s-a dus. *Petice de gheață* mustesc *din loc în loc de sub noroiul încropit în mici izvoare neastâmpărate ca puii de şarpe*". Al doilea exemplu: „*Chiciură de ramuri, ca la Bobotează.* S-au prins *pe uluci mărgele sclipitoare, parcă – peste noapte – s-ar fi jucat sute de păianjeni, vioi şi meşteri. Gardul din fund,* s-a şters *în fumul ceții; iar teiul, d-asupra lui*, pluteşte *în aer, cu nişte brațe îngrijorate, spunând tovarăşilor: «Luați seama! în urma mea se cerne veşnicia, pustiul fără margini»*" (*Opere complete,* I, p. 19, p. 25).

Prezentul luând locul perfectului compus produce impresia unui instantaneu fotografic. Impresia este vie, dar statică. În schița d-lui I. A. Bassarabescu, deasupra gardului care „*s-a şters*" în ceață, teiul care „*pluteşte*" în aer este o imagine precisă, dar încremenită. Pentru a obține imaginea vie a mişcării, perfectul compus al povestirii trebuie să cedeze locul imperfectului evocării, aşa cum se întâmplă în următorul exemplu împrumutat schiței lui Em. Gârleanu, *Cea dintâi durere:* „Am crescut *pe ulița din capătul căreia privirea* pătrundea *până departe, spre şesul întins, în fundul căruia Cetățuia* se ridica *deodată, ca înălțată de nişte brațe uriaşe, mândre că pot scălda în razele soarelui un asemenea juvaier*". Viziunea Cetățuii ar fi putut rămâne, prin însăşi natura ei, o reprezentare statică. Scriitorul doreşte însă să introducă mişcarea în descrierea sa şi în acest scop nu numai că foloseşte imperfectul indicativului, dar îl şi sprijină prin metafora dinamică a brațelor uriaşe închipuite că înalță

Cetăţuia în razele soarelui. Iată şi alte exemple pentru acelaşi procedeu al substituirii perfectului compus prin imperfect, unde funcţiunea dinamic-descriptivă a acestui timp este din nou pusă la încercare: „*Nu o dată* am rămas *uimit, în poartă, când regimentul de linie* pornea *la paradă cu tamburul major în frunte, un ţigan cât un munte, purtând în cap o căciulă de urs, cât o baniţă de mare, haine numai aur, şi în mână un buzdugan pe care îl* azvârlea *în aer de* se rotea *de două ori, apoi îl* prindea *în palmă şi-l* ţinea *o clipă în sus, până ce* clocotea *glasul de tunet al tobei mari*". Apoi: „M-am uitat *şi eu: în fund, cerul* se rumenise, *unde de fum negru* se ridicau *în văzduh, şi uneori câte un smoc de scântei* scăpăra *ca nişte mărgele împrăştiate*". În acest din urmă exemplu întâmpinăm o adevărată cascadă a timpurilor, asupra căreia nu putem trece cu vederea. Pasagiul începe printr-un perfect compus cu funcţiune de cadru, fără nicio valoare pitorească: *M-am uitat* şi eu... Vine la rând un mai-mult-ca-perfect, care nu constituie atât o imagine, cât fixează momentul povestirii: cerul se *rumenise.* Notaţia aceasta aparţine tot cadrului. Apare în sfârşit imperfectul: „*unde de fum negru* se ridicau *în văzduh... Câte un smoc de scântei* scăpăra *ca nişte mărgele împrăştiate...*" Mişcarea înceată a fumului care se ridică în văzduh, ca şi dinamica precipitată, vioiciunea în mişcare a unor scântei care scapără, fac deopotrivă necesar imperfectul, adevăratul timp evocator al mişcării.

Valoarea stilistică a imperfectului, virtutea lui de a vrăji mişcarea îl indică drept timpul propriu literaturii de amintiri, adică al aceleia care înfăţişează o succesiune de evenimente ale trecutului. Imperfectul amintirii este adeseori folosit de scriitorii români. Prin mijlocirea acestui timp, scriitorii izbutesc să ne introducă în durata întâmplărilor trecute. Ion Creangă cunoştea procedeul: „*Cum nu se dă scos ursul din bârlog... aşa nu* mă dam *eu dus din Humuleşti, în toamna anului 1855... Şi oare de ce nu m-aş fi dus din Humuleşti?... Iaca de ce nu: drăguliţă Doamne,* eram *şi eu acum holtei, din păcate! Şi Iaşii, pe cari nu-i văzusem niciodată, nu* erau *aproape de*

Neamț, ca Fălticenii, de unde, toamna târziu și mai ales prin câșlegile de iarnă, fiind nopțile mari, mă puteam *răpezi din când în când, pășlind-o așa cam pe după toacă și tot înainte, sara pe lună, cu tovarășii mei la clăci în Humulești, pe unde* știam *noi, ținând tot o fugă ca telegarii; și după ce* jucam *cât* jucam, *furam câte-un sărutat de la cele copile sprințare, și până-n ziuă fiind ieșiți din sat... cam pe la prânzul cel mare ne-aflam iar în Fălticeni" (Amintiri,* în *Opere complete,* Ed. „Cartea românească", p. 74).

Desigur, în cursul unor amintiri poate interveni la un moment dat povestirea la prezent, așa cum se întâmplă în *Sânge-rece* de d. Tudor Arghezi, unde după ce narațiunea este menținută câteva pagini la imperfect, apare prezentul evocator: „*Sânge-rece* sare, nu știe, nu pricepe... *Încurcându-i-se limba în dinți, gesturile lui* vor *să vorbească și ochii îi ies din cap, cenușii" (Icoane de lemn,* p. 84). Prezentul lucrează însă ca un mijloc al tabloului direct, nu ca timp al amintirii. Prezentul intercalat într-o amintire ne face contemporani cu evenimentul evocat prin ajutorul lui: el nu ne sugerează scurgerea însăși a trecutului, devenirea, durata, așa cum numai imperfectul este în măsură s-o facă. Astfel, în *Amintirile lui Constantin Casian* de D. D. Pătrășcanu, utilizarea imperfectului nu numai că obține imagine, dar adaogă acesteia coeficientul special al sentimentului duratei: „*Îi* făceam *semn și lui Săvoiu, care* știa *de ce-i vorba. Și punându-mi cărțile în buzunar,* dădeam *câteva bezele amicilor rămași și o* porneam *întâi repegior, până* ieșeam *din calea profesorilor, apoi o* luam *rara-rara pe cele ulițî ale Iașului, către grădina de la Copou ori spre rondul cel frumos de mai departe. Aici, tablele vechi, mâncate de rugină, cu litere șterse de demult: «Pentru călăreți», «Pentru pietoni»,* mă făceau *totdeauna să mă întreb: unde mai sunt călăreții, unde sunt pietonii? Iar în mintea mea* vedeam *Iașul de altădată" (Schițe și amintiri,* ed. a II-a, p. 168). În sfârșit, amintirea poate fi atribuită unui personagiu al narațiunii, ca în schița *Colonelul* de Em. Gârleanu, unde imperfectul este folosit cu același efect de a sugera durata,

pe care l-am întâmpinat şi mai sus: „*Câte o dată îşi* arunca *privirea spre portretul din cadrul aurit, din odaia lui de culcare. Se* vedea *acolo, ofiţer tânăr, sublocotenent, abia ieşit din şcoală:* sta *în picioare, cu chivăra de lăncier la o parte, cu mundirul strâns pe pieptul scos în afară, cu ochii albaştri, surâzători... Pe atunci, îşi* suna *pintenii ca o muzică; îşi* apropia *o dată călcâiele: ţanc! şi duriţele* zbârnâiau *în odăile mari, în care trichelurile* jucau *pe duşumelele lustruite apele lucii ale lumânărilor. Tot aşa* sclipea *şi dânsul ca bucăţelele de cristal, ce* clinchetau, *atârnate, ca nişte cercei, în urechile de bronz ale policandrelor. Viaţa îi* era *o rază de soare! Nu* dormea *nopţile:* păşea, *o dată cu pragul sălii de joc, pragul zorilor. Nu* obosea: *în faţa escadronului trăgea sabia, ca un fulger, din teacă şi, strunindu-şi calul, rotea ochii pe câmpul de mustru" (Cea dintâi durere, p. 131). Nu este aici ceva din impresia de melancolie pe care Proust o resimţea indisolubil legată de virtutea imperfectului de a evoca ceea ce este efemer în existenţă?*

Niciuna din valorile stilistice ale imperfectului nu a rămas necunoscută povestitorilor noştri. În paginile următoare vom încerca să desprindem din operele acestora alte procedee stilistice legate de timpurile verbelor.

MAI-MULT-CA-PERFECTUL ȘI TEHNICA NARAȚIUNII

În articolul anterior asupra *Problemei stilistice a imperfectului,* am făcut observația că mai-mult-ca-perfectul indicativului este un timp care apare cu o izbitoare frecvență în operele vechilor noștri povestitori, mai cu seamă în părțile inițiale și de cadru ale narațiunilor și că dispariția relativă a procedeului care constă în evocarea prin mai-mult-ca-perfect a împrejurărilor anterioare narațiunii propriu-zise, atrage după sine, la prozatorii mai noi, un apel diminuat în aceeași proporție la serviciile pe care le poate aduce acest timp al verbului. Povestitorii mai noi, spuneam mai înainte, preferă să prezinte direct, decât să se refere prin mai-mult-ca-perfect la împrejurările anterioare. În sprijinul acestei afirmații, citam un pasagiu cu funcțiune de încadrare din *Pădurea spânzuraților* a lui Liviu Rebreanu, pasagiu menținut la perfectul simplu al indicativului. Trecând toate verbele acestei scurte narațiuni de cadru la mai-mult-ca-perfect, făceam o experiență de oarecare interes pentru cine urmărește variația particularităților stilistice. Fraza mi se părea că îmbătrânește deodată și, în loc de a mai avea în față pe Rebreanu, puteam crede că citim pe Negruzzi sau pe Filimon. Evident, aceste constatări n-ar

nedreptăți concluzia că prozatorii mai noi nu mai folosesc mai-mult-ca-perfectul. Timpul acesta al verbului este o formă de care limba nu s-ar putea lipsi. Ceea ce doresc să stabilesc în paginile care urmează, justificând mai de aproape și întregind observațiile din articolul amintit este: 1 că folosința mai-mult-ca-perfectului scade la unii povestitori mai noi odată cu transformarea tehnicei narațiunii; 2 că mai-mult-ca-perfectul dobândește în operele acestor povestitori funcțiuni pe care arta prozatorilor mai vechi nu le valorificase și pe care, în tot cazul, gramatica nu le-a observat și nu le-a descris.

Să începem prin a spicui câteva exemple de mai-mult-ca-perfect în funcțiune de cadru în operele povestitorilor mai vechi. Să examinăm mai întâi nuvela *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi. Această nuvelă este alcătuită din patru părți, fiecare conținând povestirea câte unui episod despărțit de cel anterior printr-un răstimp mai mult sau mai puțin lung. Până a ajunge să povestească episodul respectiv, Negruzzi evocă împrejurările anterioare din răstimp prin mai-mult-ca-perfect, a cărui funcțiune este, de altfel după cum remarcă toate gramaticele, să exprime acțiuni petrecute într-un timp mai îndepărtat și premergător acțiunilor pe care le exprimă celelalte forme ale trecutului. Cele patru episoade ale povestirii lui Negruzzi debutează deopotrivă prin propoziții în care verbul la mai-mult-ca-perfect stabilește cadrul temporal, limita de la care urmează a se desfășura episodul respectiv. Partea I-a: „*Jacob Eraclid, poreclit Despotul,* perise *ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cârmuia țara*". Partea a II-a: „*Tomșa, nesimțindu-se în stare a se împotrivi,* fugise *în Valahia, și Lăpușneanul nu* întâlnise *nicio împiedicare în drumul său. Norodul pretutindeni îl întâmpina cu bucurie și nădejde, aducându-și aminte de întâia lui domnie, în care el nu* avusese *vreme a-și dezveli urâtul caracter.*" Partea a III-a: „*De cu sară* se făcuse *de știre tuturor boierilor să se adune a doua zi, fiind sărbătoare, la Mitropolie unde era să fie și domnul ca să asculte liturghia, și apoi să vie să prânzească la curte*". Partea a IV-a: „*Patru ani* trecuseră *de la scena aceasta,*

în vremea cărora Alexandru Vodă, credincios făgăduinței ce dase *doamnei Ruxandei, nu mai* tăiase *niciun boier. Dar pentru ca să nu uite dorul lui tiranic de a vedea suferiri omenești, născoci feluri de schingiuiri."*

Procedeul acesta de încadrare trece în mai toate povestirile istorice ale lui Al. Odobescu. Iată începutul povestirei: *Ioana d'Arc, fecioara din Orleans.* Mai-mult-ca-perfectul nu apare aci în prima frază, ci în cea de-a doua, care evocă de fapt evenimentele de cadru, așa cum, după structura lor generală, există narațiuni în care unei prime părți de evocări directe, îi urmează o a doua parte de povestire a evenimentelor anterioare[1]: *„În veacul al patrusprezecelea după Cristos, Francia avu un război foarte trudnic cu englezii. Craiul acestora, care* dobândise *printr-o moștenire oarecare drept la tronul Franciei, ceru coroana și sceptrul acestei țări".* Iată și începutul povestirii lui Odobescu *Doamna Chiajna*, unde, ca și în exemplul precedent, cadrul temporal (prin mai-mult-ca-perfect) este fixat un moment mai târziu, după începutul narațiunii propriu-zise: *„Clopotele bisericii domnești din târgulețul Bucureștilor băteau cu glas jalnic și treptat; iar de sus, de pe colnicea dealului dempotrivă le răspundea cu răsunet tânguios și depărtat, mica turlă rotunjită a bisericuței lui Bucur. Era pe la sfârșitul lui fevruarie, anul 1560, și de curând se* adusese *în oraș trupul Mircii-vodă, cel poreclit Ciobanul care, la 25 ale lunei,* murise *pe drum, când se întorcea din Ardeal, ori că boierii pribegiți acolo pe cari el se-ncercase cu făgăduieli mincinoase și cu viclene jurăminte a-i înapoia în țară, îi* urziseră *cu otrăvuri peirea, ori că Dumnezeul milostiv se-ndurase în sfârșit de nevoile bieților*

---

[1] Procedeul poate fi urmărit la Balzac. Criticul și esteticianul Alain (*Avec Balzac*, Gallimard, 1937) observă două procedee de compoziție, una cronologică, a *Iliadei*, cealaltă a intervertirii ordinei temporale care este a *Odiseii*, unde *„povestirea lui Ulysse și a lui Menelaos constituie prilejul revenirii în urmă, procedeu imitat de Virgil"* (p. 173). Primul procedeu este al lui Stendhal; cel de-al doilea al lui Balzac.

creştini împilaţi de acest crunt stăpânitor şi hotărâse *acum ceasul asprei sale judecăţi*". Mai toate basmele mitologice ale lui Odobescu folosesc, la începutul lor, mai-mult-ca-perfectul încadrării, numai că de data aceasta cadrul este fixat când din primul moment al naraţiunii, când după aceea. Iată începutul lui *Epimeteu şi Pandora*: „*O ceartă mare* se scornise *între Zeus şi oameni. Titanul Prometeu, cel cu minte multă, ţinea cu aceştia şi-i învăţa să nu facă pe placul noului zeu*..." Începutul lui *Briareu*: „*Mare nemulţumire era în palatele Olimpului, locaş al zeilor nemuritori, de când Zeus* biruise *pe zeii cei bătrâni şi se* aşezase *cu sila pe scaunul împărătesc al tatălui său Cronos*". Începutul lui *Deucalion*: „*De pre scaunul său, nălţat pe muchia înnorată a Olimpului, Zeus privi la fiii oamenilor şi-i văzu pretutindeni dedaţi cu patimile, fără de a purta câtuşi de puţin grija dreptăţii. În inimile lor răutatea* crescuse *mereu; iar, spre a îmbuna pe zei, ei* închipuise *un soi nou de înjunghieri şi de sacrificii, care* mohorâse *pământul cu sânge*". Începutul lui *Poseidon şi Atena*: „*Un oarecare Erechteu* începuse *să clădească o cetate pe un loc sterp şi pietros d-a lungul apelor Kefisului. El era părintele şi căpetenia unui popor de mândri voinici*..." Începutul lui *Apolon în Delos*: „*Din ţară în ţară rătăcea biată zână Leto sau Latona, plină de temeri şi de durere, pentru că nicio ţară şi nicio cetate nu voia să-i dea un locşor... Din insula Cretei, ea* trecuse *la Atena, din Atena la Egina, din Egina pe plaiurile Pindului şi ale Atonului... Dar în deşert se* rugase *ea de toate aceste pământuri ca să o primească a se aşeza în sânul lor. Nicăieri nu* cutezase *a o primi.*" Începutul lui *Admet*: „*Masă mare era întinsă în palatele din Feres, căci domnitorul de acolo îşi* adusese *acasă ca mireasă, pe frumoasa Alcesta, cea mai gingaşă dintre fetele lui Pelias*". Începutul lui *Narcis*: „*Pe malul Kefisului, zâna Echo văzu pe frumosul Narcis şi îndată se prinse a-l iubi. Dar lui Narcis puţin îi păsa de iubirea fecioarei de la munte; căci el ducea numai dorul surorei sale, pe care i-o răpise Ermes, şi o* dusese *în negrul pământului*..."

Pentru a nu lăsa impresia că introducerea narațiunii prin mai-mult-ca-perfect este o particularitate a povestirilor istorice sau mitologice, iată câteva exemple spicuite în nuvele sau romane cu alt conținut decât cel istoric sau mitologic, dar aparținând deopotrivă unui moment ceva mai îndepărtat al literaturii noastre. Iată nuvela *Zoe* a lui C. Negruzzi, în care sunt povestite evenimente contemporane. Începutul fiecăreia din cele patru părți ale nuvelei folosește procedeul descris mai sus. Partea I-a: „*Aceasta a urmat la 1827. De abia* înserase, *ulițele erau însă pustii. Din când în când și foarte rar se auzia pe pod duruitul unei calește... Niciun pedestru nu era pe uliți, afară de fanaragii... Pojarul de la 20 iulie* prefăcuse *în cenușă mai mult de jumătate a orașului Iași, și fanaragii, masalagii, potlogari de care gemea orașul... pândeau pe nesocotitul pedestru...* " Cartea a II-a: „*Zoe era fiica unui boernaș, care prin slujbele sale se* ridicase *la o treaptă cinstită. Încă în fașe,* perduse *pe maică-sa, iar la vârsta de cincisprezece ani, moartea o* lipsise *și de tatăl său. De atunci, sărmana fată, lăsând o moșioară... care* rămase *moștenire fraților ei,* venise *la Iași.. Se văzu înconjurată de o droaie de curtezani... Ea iubi*". Partea a III-a: „*Mai mult de un an acum* trecuse *de la întâmplarea aceasta. Iliescul* aflase *chip de a se dezlega pe nesimțite dintr-un lanț, ce nu era potrivit cu ușurătatea inimei sale, și Zoe* începuse *a cunoaște că a greșit judecând pe oameni după inima sa. Amăgită în nădejdea sa, se lăsă la o melancolie ce o făcu mai interesantă...* " Partea a IV-a: „*În ziua aceea era paradă domnească. De dimineață pompierii* stropiseră *podul, și la toate răspântiile câte un zapciu al Agiei oprea carele...* " Din cele patru părți ale nuvelei *O alergare de cai* de C. Negruzzi, numai una singură nu folosește procedeul amintit. Celelalte trei îl conțin deopotrivă în părțile lor inițiale. Partea I-a: „*Tot orașul Chișinăului se* adunase *ca să privească alergarea de cai, ce se* prelungise *până în luna lui septembrie... Locul alergării este zece minute afară de oraș...* " Partea a II-a: „*Sunt acum câțiva ani, de când trăia în orașul nostru o tânără damă... Unii spuneau că e văduva unui nobil polon,*

ce perise *la Ostrolenco; alții adevereau că bărbatul său... are procesuri ce îl țin în Petersburg... acei mai rezonabili judecau că ea trebuie să fie vro nenorocită păcătoasă, care* venise *să se spășească în urâtul monotoniei Chișinăului"*. Partea a IV-a : „*Era câteva luni de când mă* înturnasem *la Iași. Vârtejul soțietății, proțesuri, intrigile politice mă* cuprinseseră *într-atât, încât, neaflând minută de răgaz, am fugit la țară"*. Introducerea povestirii prin mai-mult-ca-perfect este folosită adeseori și de N. Filimon în *Ciocoii vechi și noi.* Capitolul al II-lea: „*Să lăsăm pe ambițiosul nostru ciocoi în pace a-și face planurile sale pentru exploatarea averei stăpânului său... Acest fanariot* venise *din Constantinopol... și* făcuse *meseria de ciohodar... Ca fanariot... el* moștenise *din naștere un mare talent de intrigă și de lingușire... își* îndreptase *toate bateriile intrigilor sale în contra femeilor... se* înamorase *numai pentru împlinirea acestui scop."* Capitolul al IV-lea: „Trecuse *două luni de la întrevederea dintre principele Caragea și banul C... Se* observase, *însă, o mare schimbare în felul de viață al postelnicului; casa lui...* devenise *în urmă o casă publică..."* Capitolul al IX-lea: „*Trădarea începută cu atâta finețâ de Duduca și Păturică, din zi în zi lua aspectul unui amor sentimental. Ciocoiul... părea că* renunțase *la orice plan de ambițiune"*. Capitolul al XI-lea: „*Postelnicul... își petrecea acum viața în cele mai dulci plăceri... Gelozia, unicul rău ce-l* frământase *câtva timp,* dispăruse *cu totul..."*. Capitolul al XII-lea: „*Dinu Păturică, cum se instală în postul de vătaf pe care-l* dorise *atât de mult, chemă pe toate slugile curții și le ținu un cuvânt prin care le făcu cunoscut că... se* făcuse *mare risipă în curtea stăpânului său..."* Capitolul al XIII-lea: „*Vestea despre influiența ce din zi în zi dobândea postelnicul Andronache... se* răspândise *atât de mult, încât mai toți cei ce voiau să dobândească vreo funcțiune publică... se îndreptau către casa curtea stăpânului său..."* Capitolul al XIII-lea: „*Zilele cele frumoase ale toamnei din anul 1817 își* luaseră *zborul... Iarna se* arătase *... și vântul de la miazănoapte* începuse *din vreme a sufla cu tărie..."* Capitolul al XVI-lea: „*Să*

părăsim partea de sus a caselor postelnicului... ca să vedem ce face Dinu Păturică. Acest ambițios ciocoi... pregătise *și el o cină la care* invitase *pe câțiva din cei mai de aproape amici ai săi.*" Exemplele s-ar putea înmulți. Procedeul introducerii povestirii prin mai-mult-ca-perfect este tot atât de larg întrebuințat de Filimon ca și de Negruzzi sau Odobescu. El reapare cu aceeași frecvență la Dim. Bolintineanu. Iată începutul mai multor capitole ale romanului *Elena:* Capitolul I: „*Era ziua de mai întâi a anului 1859. Mai multe familii de boieri... se* adunase *la o moșie lângă Ploiești...*" Capitolul al XI-lea: „Trecuse *o lună de la plecarea lui Alexandru. În acel timp el* scrise *Elenei un bilet de mulțumire. După ce îi mulțumea, se scuza pentru că nu* putuse *să se întoarcă*". Capitolul al XVII-lea: „*Zoe se* aruncase *în pat. Ea era îmbrăcată cu un capot de batistă fină, peste care* trecuse *un brâu de mătase albă... Afară se auzi un tunet*". Capitolul al XVIII-lea: „*Era în ziua de sâmbătă. A doua zi era să fie nunta Mariei... Nuntașii* veniseră *în Fănești cu toate trebuincioasele ... Elena din parte-i încă se* preparase *la aceasta.*" Capitolul al XIX-lea: „*A doua zi era duminică, zi de nuntă țărănească... Postelnicul se* înturnase *de dimineață*". Capitolul al XXI-lea: „*Locașul de la Fănești* devenise *trist. Singurele locuitoare ale acestei case erau Elena și Caterina*". Capitolul al XXIV-lea: „*Să ne depărtăm un moment ca să întâlnim pe postelnicul și țiitoarea lui. Aceasta* venise *repede în Ploești. Acolo* întâlnise *pe postelnicul, căruia îi* repetase *acuzarea ce Zoe* aruncase *Elenei, precum și planul de surprindere pentru noaptea ce urma zilei în care am spus cea din urmă scenă de la Fănești. Postelnicul se înfurie la asemenea știri...*" Capitolul al XXV-lea: „*Elescu era la București. El* chemase *pe Georges și-i* comunicase *toate câte erau să se petreacă la Fănești. El știu atât de bine să pledeze cauza Elenei, încât* atrase *pe Georges în ideile lui d-a o răzbuna*" etc.

Rog pe cititori să ierte lunga serie a acestor citate. Numai mulțimea exemplelor putea însă dovedi că nu ne găsim în fața unui procedeu întâmplător și izolat, ci în fața unuia foarte

răspândit, dacă nu chiar obştesc, în operele povestitorilor mai vechi. Să adăugăm îndată că aceşti scriitori fac apel la serviciile mai-mult-ca-perfectului nu numai în momentele de evocare a antecedentelor povestirii, dar şi în cursul acesteia, pentru a accentua mai bine succesiunea evenimentelor narate. În definitiv, a povesti înseamnă a prezenta o serie de fapte în ordinea succesiunii lor. A povesti înseamnă a evoca o întâmplare, o devenire de evenimente de la momente mai îndepărtate ale timpului către momente mai apropiate ale lui. Dar pentru acest scop, ce mijloc mai bun ne poate pune limba la îndemână decât felul în care se înlănţuieşte mai-mult-ca-perfectul cu celelalte forme ale trecutului? În această înlănţuire mai-mult-ca-perfectul poate apărea *înaintea* celorlalte forme ale trecutului sau *după* ele. Iată câteva exemple: 1*a* Imperfect cu mai-mult-ca-perfect: *„Unii* spuneau *că e văduva unui nobil polon, ce* pierise *la Ostrolenco"* (C. Negruzzi). 1*b* Mai-mult-ca-perfect cu imperfect: *„Nu se* spovăduise *de când era, şi se* ducea *la biserică numai ca să vadă pe cele frumuşele"*[1] (C. Negruzzi). 2*a* Perfect simplu cu mai-mult-ca-perfect: *„Apostolul, sugând un pahar,* strigă *că încă de la nunta din Ca-na nu* băuse *aşa vin minunat"* (C. Negruzzi). 2*b* Mai-mult-ca--per-fect cu perfect simplu: *„Toţi boierii Ţării Româneşti, cari* scăpaseră *de la moarte şi pribegie şi a căror inimă* ofta *după libertate...* începură *a se aduna, a se sfătui"* (N. Bălcescu). 3*a* Perfect compus cu mai-mult-ca-perfect: *„Domnul nostru s-a* dus *cu apostolii în odaia ce li se* gătise" (C. Negruzzi). *„Sosind la Târgul Ocnii,* s-a coborât *într-o ocnă părăsită, care i-o* arătase *o babă vrăjitoare"* (C. Negruzzi). 3*b* Mai-mult-ca-perfect

[1] O excepţie faţă de regula comună o formează acea înlănţuire dintre imperfect şi mai-mult-ca-perfect, în care acest din urmă timp nu reprezintă un moment anterior, ci unul ulterior. Un exemplu: *„Pe lângă datornicii ce erau în ţară sub Alexandru, se mai* adăogiseră *şi alţi turci"* (N. Bălcescu, *Ist. rom. sub Mihai-viteazul,* ed. „Cartea românească", p. 38). Curioasa derogare de la regula generală nu e semnalată de gramatici.

cu perfect compus: „Venise *fără să știe pentru ce* a venit". (C. Negruzzi) etc.

Atât de mult uzează povestitorii mai vechi de astfel de înlănțuiri, încât într-o nuvelă cum este *Toderică* de C. Negruzzi, cele mai multe din acțiunile eroului sunt puse în legătură, prin mai-mult-ca-perfect, cu acțiuni care le-au premers. Vrea, de pildă, autorul să spuie că Toderică *„se ducea la biserică numai ca să vadă pe cele frumușele"*, el nu uită să previe că *„nu se* spovăduise *de când era"*. Când se amintește că Toderică își prăpădi averea autorul adaugă îndată: *„tot ce* câștigase *și moștenirea de la tată-său pe deasupra"*. Când apostolii intră în casa lui Toderică, *„acesta de abia* intrase *cu torba plină, căci* avusese *noroc în ziua aceea"*. Când sfinții se retrag în ca-mera lor, Toderică începe a bea *„ce mai* rămăsese *din vinul blagoslovit"* etc., etc. Prin această necontenită raportare la evenimentele anterioare realizează Negruzzi ceea ce s-ar putea numi „stilul narațiunii", adică acel mod de prezentare a faptelor care pune viu în lumină succesiunea lor, legătura lor după ordinea temporală.

Cine străbate textele prozatorilor noștri, cu preocuparea de a surprinde procedeele lor stilistice, recoltează impresia că prozatorii mai noi fac apel mai puțin frecvent la serviciile mai-mult-ca-perfectului. Evident, aceasta nu este o regulă generală, ci numai una relativă, deoarece oricând pot apărea scriitori care să recurgă la mijloacele stilistice ale povestitorilor mai vechi. În tot cazul, numărând de câte ori apare mai-mult-ca-perfectul într-un număr de 30 de pagini la C. Negruzzi sau Al. Odobescu și la alți scriitori mai noi, obținem un rezultat de oarecare interes: În nuvela *Doamna Chiajna* de Al. Odobescu, primele 30 pagini conțin 83 de m.-m.-c.-p. La C. Negruzzi 20 de pagini ale nuvelei *Toderică* + 10 pagini ale nuvelei *Zoe* conțin 45 m.-m.-c.-p. La I. Al. Brătescu-Voinești în primele 30 pagini ale nuvelei *Pană Trăsnea Sfântul* 31 m.-m.-c.-p. La Gala Galaction în primele 30 pagini ale romanului *Papucii lui Mahmud* 30 m.-m.-c.-p. La Camil Petrescu în primele 30 pagini ale romanului *Ultima noapte de dragoste,*

întâia noapte de război 27 m.-m.-c.-p. La Cezar Petrescu în primele 30 pagini ale romanului *Întunecare* 24 m.-m.-c.-p. La T. Arghezi în primele 30 pagini ale volumului *Icoane de lemn* 15 m.-m.-c.-p. La L. Rebreanu în primele 30 pagini ale romanului *Pădurea spânzuraților* 13 m.-m.-c.-p. La I. Vinea în primele 30 pagini al *Paradisului suspinelor* 10 m.-m.-c.-p. Statistica aceasta nereferindu-se la un număr egal de cuvinte are numai o valoare aproximativă. Dar chiar cu ușoara ei aproximație ea indică un sens al variațiilor stilistice în alăturarea povestitorilor mai vechi și mai noi, peste care nu se poate trece.

Dacă ne întrebăm acum de unde provine scăderea întrebuințării mai-mult-ca-perfectului la amintiții prozatori mai noi (o scădere constatată cu o aproximație statistică destul de mică), cred că pot distinge două cauze operante: 1 Renunțarea la tehnica introducerii prin amintirea evenimentelor anterioare povestirii. 2 Înlocuirea relativă a stilului narativ prin stilul prezentării directe: tabloul în locul narațiunii. Prima constatare este valabilă în chip aproape absolut. Numai în romanul lui Camil Petrescu întâmpinăm introduceri de capitole după norma semnalată la povestitorii mai vechi: Capitolul I: „*În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întâia dată concentrat,* luasem *parte... la fortificarea văii Prahovei... Nişte şănțulețe ca pentru scurgere de apă...* erau *botezate de noi tranșee și* apărau *un front de vreo zece kilometri*". Capitolul al II-lea: „Eram *însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și* bănuiam *că mă înșală. Din cauza asta nici nu* putusem *să-mi dau examenele la vreme.*" În niciuna din diversele lucrări citate, autorii lor nu mai recurg la același procedeu.

În ce privește cea de-a doua constatare, ea este valabilă numai în chip relativ. Prozatorii mai noi preferă numai să prezinte prin tablou direct, fără să renunțe cu totul la narațiune. Pentru a ilustra această preferință, să comparăm două momente analoge din nuvela *O alergare de cai* de C. Negruzzi și din *Pădurea spânzuraților* a lui L. Rebreanu. Este de fiecare dată

câte un moment în care scriitorul întrerupe dezvoltarea cronologică a povestirii sale, pentru a nara evenimente mai vechi. Cum procedează Negruzzi? Nuvela atinge punctul în care povestitorul își dă seama că personagiul numit Ipoli este orb. Un alt personagiu exclamă: *„Blestemul Olgăi se împlini!...“* *„Ce Olgă, doamna mea, și ce blestem?“* întreabă povestitorul. Narațiunea, pusă în gura personagiului feminin care scosese exclamația amintită, este făcută după procedeul descris mai sus, cu întrebuințarea frecventă a mai-mult-ca-perfectului (de 19 ori în 14 pagini): *„Sunt acum câțiva ani, de când trăia în orașul nostru o tânără damă. Nimeni nu o știa de unde și cine este. Unii spuneau că e văduva unui nobil polon, ce* pierise *la Ostrolenco... acei mai rezonabili judecau că ea trebuie să fie vreo nenorocită, care* venise *să spășească în urâtul monotoniei Chișinăului. În scurt, aceea ce se* aflase *mai sigur despre dânsa era că se numea Olga și era poloneză“*. etc. Cum procedează Rebreanu? Iată-l în romanul *Pădurea spânzuraților* înfățișându-l mai întâi pe eroul său, Apostol Bologa, luând parte la execuția prin spânzurătoare a cehului Svoboda. După acest moment, romancierul simte nevoia să ne spună cine este Apostol Bologa și să ne evoce împrejurările anterioare scenei execuției. Cum o va face? Istorisind el însuși sau punând pe altcineva să istorisească, așa cum procedează C. Negruzzi? Nici într-un fel nici într-altul. Rebreanu nu va folosi de loc „istorisirea“, ci va pune pe eroul său să-și „vadă“ trecutul. Înapoiat în camera sa, Apostol Bologa simte trezindu-i-se *„din somn șiraguri de amintiri și strămutându-i sufletul, pe aripi de vis, acasă, în târgușorul Parva de pe valea Someșului... Acolo era casa lui părintească, bătrână, solidă, chiar peste drum de biserica nouă, strălucitoare. Din cerdacul cu stâlpi înfloriți, printre crengile nucilor sădiți, în ziua nașterii lui, se vedea mormântul tatălui său, împodobit cu o cruce sură de piatră pe care numele, săpat cu slove aurite, se deosebea din depărtare: Iosif Bologa...“* Evocarea trecutului, până la sfârșitul celui de-al doilea capitol al romanului, se face cu aceeași precumpănire a elementelor sensibile asupra elementului

narativ, a imaginii asupra povestirii. Se înțelege că, în aceste condițiuni, întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului, a cărui funcțiune este să exprime succesiunea evenimentelor şi nu să evoce simultaneitatea imaginilor, va scădea în mare măsură. Este ceea ce se întâmplă la mulți dintre prozatorii mai noi în comparație cu acei mai vechi.

O interesantă verificare a celor de mai sus ne-o oferă analiza unora dintre operele lui Mihail Sadoveanu. În primele 30 de pagini ale nuvelei *Dumbrava minunată,* mai-mult-ca-perfectul apare de 10 ori. În acelaşi număr de pagini ale romanului *Baltagul* timpul de care ne ocupăm intervine de 37 ori. De unde provine această deosebire? Din aceea că *Dumbrava minunată* este făcută dintr-o serie de tablouri, în timp ce *Baltagul* este o povestire. În *Dumbrava mi-nunată* narațiunea înaintează numai prin vorbele şi faptele personagiilor, grupate în scene vii sau în tablouri, fără intervenția insistentă a povestitorului. Chiar chipul în care sunt intitulate capitolele nuvelei dovedeşte intenţia scriitorului de a oferi tablouri sau scene: Capitolul I: *Se vede ce soi rău e duduca Lizuca.* Capitolul al II-lea: *Duduia Lizuca plănuieşte o expediție îndrăzneață.* Capitolul al III-lea: *Sfat cu Sora-Soarelui.* Capitolul al IV-lea: *Unde s-arată Sfânta Miercuri.* Capitolul al V-lea: *Duduia Lizuca găseşte gazdă bună în dumbravă.* Capitolul al VI-lea: *Aici s-arată cine sunt prichindeii* etc. Modul de formulare a acestor titluri explicative este caracteristic. Titlurile acestea ne previn că în paginile care urmează se „vede" sau se „arată" ceva. În tot cazul ele indică un tablou sau rezumă o scenă. Povestitorul însuşi nu intervine decât foarte puțin. Întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului va scădea deci în măsura în care autorul va nara mai puțin el însuşi şi va face mai mult să se vadă faptele personagiilor şi să se audă cuvintele lor[1]. Dacă, dimpotrivă, în *Baltagul* întrebuințarea

[1] Dialoguri dramatice se găsesc destul de des şi în nuvelele lui C. Negruzzi, dar acolo personagiile însăşi vorbesc în stilul narațiunii, cu referiri metodice la împrejurările anterioare şi cu continuări în trecutul mai

mai-mult-ca-perfectului, crește atât de mult, lucrul provine din faptul că romanul acesta este o narațiune a scriitorului. Cine istorisește ceva este preocupat să stabilească ordinea temporală a faptelor și înlănțuirea mai-mult-ca-perfectului, cu celelalte forme ale trecutului ca un mijloc de a fixa treptele timpului, devine pentru acela un procedeu indispensabil. Tot astfel, dacă în scrierea lui Tudor Arghezi *Icoane de lemn,* care este făcută dintr-o serie de „instantanee" literare, întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului scade foarte mult, ea crește în romanele aceluiași autor, de pildă în *Ochii Maicii Domnului,* unde în primele 30 de pagini, timpul despre care vorbim apare de 24 de ori. Variațiile statistice ale acestui timp indică, așadar, destul de precis procedeul literar folosit de scriitor.

Observarea textelor literare dovedește nu numai că scriitorii mai noi, povestind mai puțin și prezentând mai mult, dau o mai mică întrebuințare mai-mult-ca-perfectului, dar în același timp că îi dau și o întrebuințare deosebită. Gramatica ne spune că mai-mult-ca-perfectul exprimă un moment al timpului anterior prezentului sau anterior aceluia pe care îl fixează celelalte forme ale trecutului cu care el se leagă. Generalizarea gramaticii pare a fi însă făcută pe baza întrebuințării pe care i-o dau acestui timp textele literare mai vechi. În adevăr, dacă examinăm toate mai-mult-ca-perfectele pe care le întâmpinăm în nuvelele lui C. Negruzzi, ele nu ne apar cu alt rost decât cu acela de a fixa momentul anteriorității. Această anterioritate poate să fie despărțită de momentul următor printr-un răstimp foarte scurt („*De-abia* înserase, *ulițele erau încă pustii")* sau printr-un răstimp mai lung („*Mai mult de un an* trecuse *de la întâmplarea aceasta"),* funcțiunea timpului în chestiune rămâne însă aceeași. Rostul mai-mult-ca-perfectului se modifică însă la scriitorii mai noi, care nu vor să exprime prin el anterioritatea cronologică, ci foarte deseori și anterioritatea cauzală. Când, de pildă,

---

apropiat. Foarte caracteristic este amintitul episod *Olga* în nuvela *O alergare de cai.*

L. Rebreanu scrie: „*Împrejur întunerecul se* înăsprise, *încât* înțepa *ochii*" (*Pădurea spânzuraților*, p. 20), el nu vrea să spună că „întâi" s-a înăsprit întunerecul și „apoi" ochii s-au simțit înțepați. Aceste două evenimente sunt mai degrabă simultane. Scriitorul vrea să spună altceva și anume că din pricina înăspririi întunerecului, eroul său a început să simtă că ochii îl înțeapă. Dependența este însă indicată aici prin conjuncția „încât". Uneori dependența este indicată numai prin succesiunea verbelor. Exemplu: Caporalul din *Pădurea spânzuraților* îndeamnă cu vorba pe soldații care săpau o groapă. „*Apoi* tăcu *brusc. Privirea lui se* oprise *asupra spânzurătoarei...*" *(op. cit.*, p. 13). Aci, momentul în care privirile caporalului se opresc asupra spânzurătoarei este fără îndoială anterior momentului în care caporalul încetează de a mai vorbi. Totuși scriitorul nu vrea să fixeze, prin înlănțuirea perfectului simplu cu mai-mult-ca-perfectul, numai ordinea temporală a evenimentelor, dar și dependența lor cauzală: caporalul tăcu brusc *pentru că* privirea i se oprise asupra spânzurătoarei. Un exemplu de același tip din Th. Scorțescu: „*În aceeași noapte, Silvia mă* primi *în camera ei de culcare. George* plecase *la Cluceni de câteva zile*" *(Concina prădată*, p. 22). Înlănțuirea verbelor vrea să spună nu numai că George plecase mai întâi la Cluceni și apoi Silvia îl primi în cameră pe personagiul care povestește, dar că din pricină că George plecase, Silvia îl putuse primi în cameră. Un exemplu de același tip la Gala Galaction: „*Călărașii se* chitiră *pe împușcături și se* risipiră *prin toată curtea. Turcul* venise *tocmai în dreptul meu*" *(Papucii lui Mahmud*, p. 14). Din pricină că turcul venise în dreptul său se chitiră și se risipiră călărașii. Alt exemplu, din Cezar Petrescu: „*Radu se* ridică *cu o mare plictiseală. Dan Scheianu* fusese *colegul lor de școală*" *(Întunecare*, I, p. 43). Radu se ridică plictisit pentru ca, după cum povestitorul ne lămurește mai departe, Radu știa că Dan era o speranță înșelată. Un exemplu din I. Vinea: „*Deodată însă prestigiul lui Willy se* înălță *și pluti în toate conștiințele.* Venise, *într-o zi, de la gară cu vreo zece volume împachetate, pe care le*

desfăcu și scrise câte o dedicație" (Paradisul suspinelor, p. 39). Prestigiul lui Willy se înălță pentru că într-o zi venise cu volume scrise de el. Exemplele s-ar putea înmulți. Atâtea câte am dat ajung însă pentru a adăuga tipului îndeobşte cunoscut al mai-mult-ca-perfectului anteriorității, tipul necunoscut de gramatici, deşi deseori întrebuințat de scriitori mai noi, al mai-mult-ca-perfectului cauzalității.

Am convingerea că cine ar întreprinde un studiu complet asupra mai-mult-ca-perfectului i-ar putea identifica, în textele prozatorilor mai noi, şi alte funcțiuni decât aceea de antedatare despre care vorbeşte gramatica. Dar chiar şi funcțiunea de a arăta cauzalitatea, pe care o scot la iveală textele consultate de noi, dovedeşte că generalizarea gramaticii tradiționale nu mai este suficientă. Prin această nouă facultate a lui, mai-mult-ca-perfectul continuă a rămâne un timp narativ, dar al unei narațiuni în care faptele întrețin raporturi mai strânse şi mai profunde decât acele ale simplei lor înşiruiri pe linia duratei. În operele prozatorilor mai noi, timpul verbal de care ne-am ocupat în paginile de față nu evocă numai chipul în care evenimentele se succed, dar şi acela în care ele se generează, ajutând astfel lucrării de adâncire a povestirii.

PREZENTUL ETERN ÎN NARAȚIUNEA ISTORICĂ

Printre excepțiile stilistice la regulile gramaticii, acele relative la întrebuințarea prezentului indicativului sunt desigur cele mai vechi și cele mai bine cunoscute. Ori de câte ori este vorba a se dovedi că formele descrise de gramatici sunt departe de a istovi bogăția de semnificații afective legate de întrebuințarea vie a limbii, prezentul istoric și prezentul futuric devin exemplele oarecum obligatorii. Iată, se zice, că prezentul indicativului n-are numai funcțiunea să înfățișeze acțiuni care se desfășoară sub ochii noștri, deoarece, prin varietatea lui istorică sau futurică, evenimente trecute sau viitoare pot fi evocate de asemeni, îndată ce vorbitorul dorește să dea evocărilor sale un grad superior de intensitate emoțională. Persoana care, în cursul unei povestiri autobiografice, afirmă: „la șapte ani întâlnesc pe omul cu care rămân prieten toată viața", se referă fără îndoială la trecutul său, dar o face într-o formă menită să exprime vivacitatea amintirii în el. Tot astfel, când în cursul conversației celei mai obișnuite, cineva ne anunță: „plec mâine", el exprimă nu numai un fapt care urmează să se petreacă în viitor, dar și voința sau convingerea lui tare că evenimentul va avea loc în adevăr. Iată, se adaogă, cum prin

derogație de la funcțiunile obișnuite ale formelor gramaticale, limba se îmbogățește cu semnificații noi și cu reflexe ale vieții interioare rămase în afară de categoriile generale ale gramaticii. Discrepanța dintre gramatică și stilistică află în folosința variată a prezentului indicativului una din principalele ei piese documentare.

Lingvistica mai nouă a notat de altfel și alte abateri stilistice de la funcțiunea obișnuită și cea mai generală a prezentului indicativului. Astfel, Emil Winkler, în a sa *Grundlegung der Stilistik*[1], p. 53, recunoaște în prezentul indicativului și timpul judecăților universal-valabile, de tipul „toți oamenii respiră". La rândul lui, Jacob Wackernagel, în ale sale *Vorlesungen über Syntax*[2], 1926, p. 157 urm., identifică prezentul general valabil și atemporal al proverbelor, ceea ce s-ar putea numi „prezentul agnomic". Astfel, în propoziția „o mână spală pe alta", prezentul „spală" nu vrea să spună că acțiunea se petrece în momentul de față, ci că așa a fost în trecut, așa va fi în viitor și că, prin urmare, avem de-a face cu „*ceva general-valabil, care se petrece sau se poate petrece în toate timpurile. Întâmpinăm aici nu o folosință prezentică a formei prezentului, ci una pe care, cu toată siguranța, o putem numi atemporală*". O altă formă a prezentului atemporal este aceea a inscripțiilor sau a notițelor intime *pro memoria*, așa-numitul „prezent tabular", unde întâmpinăm comunicări asupra trecutului „*la care distanța lor de prezent poate rămânea neexprimată, singurul lucru important fiind expresiunea conceptului verbal*" (Wackernagel, *op. cit.*, p. 165). Ușor de confundat cu prezentul istoric, prezentul tabular, într-o însemnare ca d[e] p[ildă] „*subigit omne Lucanom*", nu vrea să evoce cu vioiciune dramatică un moment trecut, ci numai să consemneze un fapt, al cărui timp rămâne deocamdată indiferent. Noțiunea prezentului atemporal reprezintă, fără îndoială, un progres al identificărilor stilistice; cât privește semnificația lui avem însă

[1] Întemeierea stilisticii (n.ed.).

[2] Prelegeri despre sintaxă (n.ed.).

de făcut unele rezerve. Căci prezentul nu dobândeşte forma „atemporală“, din pricină că în unele propoziţii l-am însoţi cu sentimentul permanenţei lui în timp. Reprezentarea timpului este de fapt absentă în prezentul atemporal. Wackernagel a recunoscut-o pentru varietatea prezentului tabular şi ar fi trebuit s-o recunoască şi pentru forma prezentului gnomic. Cine spune „o mână spală pe alta“ sau „apa trece, pietrele rămân“ nu însoţeşte nicidecum formularea sa cu sentimentul că aceste fapte s-au petrecut în trecut şi că se vor petrece în viitor. Acel ce pronunţă aceste judecăţi, nu vrea decât să stabilească un anumit raport necesar între lucruri, care poate fi gândit şi receptat fără ca vreo reprezentare temporală să se amestece. În acelaşi fel, prezentul copulei logice în judecata „toţi oamenii sunt muritori“ nu vrea să spună pentru sentimentul stilistic al ascultătorului că oamenii sunt în prezent, au fost în trecut şi vor fi în viitor muritori. Copula prezentiformă „sunt“ nu vrea să exprime altceva decât aderenţa predicatului la subiect, fără amestecul vreunei reprezentări temporale oarecare. Este adevărat că judecăţile „oamenii sunt muritori“ şi „o mână spală pe alta“ sunt universal valabile în timp; ele sunt însă şi universal valabile în spaţiu. Putem spune nu numai că o mâna a spălat pe alta totdeauna în trecut şi că o va spăla totdeauna în viitor, dar cu aceeaşi dreptate că aceeaşi acţiune se repetă la toate latitudinile şi în toate locurile. Cu toate acestea, în impresiunea stilistică pe care ne-o fac aceste propoziţii nu intră reprezentarea spaţială, după cum nu intră nici reprezentarea temporală. Pentru sentimentul stilistic, prezentul gnomic şi copulativ exprimă valabilitatea universală, fără nicio subliniere a timpului valabilităţii, a permanenţei ei eterne. O astfel de permanenţă este totuşi exprimată şi înregistrată uneori în întrebuinţarea care se dă prezentului indicativului, dar atunci n-avem de-a face cu prezentul atemporal al proverbelor, cărora le putem alătura pe acel al definiţiilor şi legilor ştiinţifice, ci cu „prezenul etern“ al povestirilor: un efect de stil pe care am dori să-l caracterizăm mai de aproape.

Adeseori în cursul povestirilor, mai cu seamă al povestirilor istorice, relatarea faptelor la trecut se întrerupe pentru a lăsa loc unei reflecţii de ordin general, formulată la prezent. Efectul obţinut prin această variere a timpurilor poate fi de mai multe feluri. Să examinăm mai întâi un exemplu, spicuit în N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul,* ed. „Cartea românească", p. 81. Pasagiul face parte din povestirea căderii tiranicului domn Aron-vodă prin uneltirile pretendentului Răzvan şi ale cardinalului Andrei Bathori: „*Nu se ştie,* scrie Bălcescu, *dacă Aron-vodă a fost vinovat întru adevăr de trădarea ce a motivat arestarea lui sau a căzut jertfă ambiţiei lui Răzvan şi lui Bathori. Nimeni n-a văzut acele scrisori de trădare ale lui. Noi ne plecăm a crede, cu mai mulţi analişti contimporani, că fără dreptate a fost el azvârlit după tron în temniţă; dar cumplita lui domnie îi meritase o asemenea cădere. El îşi sfârşi viaţa la mai 1597, în aceeaşi temniţă. Toată avuţia lui cea mare, strânsă prin stoarceri nelegiuite, fu confiscată de Bathori spre a sluji pentru cheltuiala războiului. Mai mulţi din boierii partizani ai lui Aron-vodă se turburară foarte la această silnică şi fără dreptate faptă; de aceea, mulţi din ei fură închişi, unii pedepsiţi cu moarte. Aceste fapte nedrepte răciră cu totul spiritele moldovenilor de către Bathori şi le întoarseră către Polonia, unde mai mulţi boieri se aflau în pribegie, aceea ce dete polonilor îndrăzneala de a căuta să intre în Moldavia. Astfel dreptatea dumnezeiască* scoate *răsplata unei fapte dintr-însa chiar...* "

Nimănui dintre acei care ar străbate acest pasagiu cu oarecare atenţie nu-i poate scăpa efectul de stil pe care îl obţine Bălcescu prin verbul la prezent al ultimei propoziţii, în contrast cu trecutul referinţelor anterioare. Până la această ultimă propoziţie, scriitorul a folosit diversele forme ale trecutului, necesare pentru exprimarea unor evenimente petrecute altădată. Reflecţia generală care încheie citatul este pusă însă la prezent pentru a evidenţia caracterul valabilităţii ei eterne. Afirmaţia „*dreptatea dumnezeiască scoate răsplata unei fapte dintr-însa chiar...* " este concluzia în care se precipită înţelesul

moral permanent al întâmplărilor narate mai înainte. Prezentul acestei propoziții nu este atemporal, ci etern. El exprimă un adevăr valabil oricând și nu numai un raport necesar între lucruri, așa cum ni s-a părut a fi cazul legilor științifice sau al proverbelor izolate. Desigur, prezentul gnomic se poate îmbogăți și el cu nuanța prezentului etern, atunci când el încheie o povestire, rezumând și extrăgând substanța ei generală. Folosit însă izolat, proverbul nu trezește acest sentiment al valabilității eterne, care împrumută marca lor stilistică reflecțiilor de ordin general și concluziv intercalate în cursul unei povestiri sau așezate la finele ei. Dar după cum aceste cugetări generale își primesc signatura lor stilistică din reflexul faptelor care le-au precedat și pe care le rezumă și le tălmăcesc în semnificația lor permanentă, tot astfel aceste fapte se colorează ulterior prin reflexul cugetării generale care le urmează. Prin sublinierea și în lumina reflecției, faptele anterioare capătă o valoare simbolică și se monumentalizează. În cadrul etern al reflecțiunii finale, faptele anterioare sporesc în semnificația lor. Acum, când în pasagiul citat faptele ne apar cu facultatea de a justifica cugetarea asupra chipului în care lucrează dreptatea dumnezeiască, ele devin pentru noi mediul prin care se rostește o lege morală și se îmbogățesc cu un răsunet pe care nu l-ar fi avut simpla lor amintire. În lumina acestei analize, prezentul etern ni se destăinuiește ca un mijloc al potențării retorice și corespunde, de fapt, unei anumite concepții a istoriei. H. Taine care în renumitul său *Essai sur Tite Live* (1856) a fixat conceptul istoriei oratorice și filozofice, arată cum *„istoricul aleargă către ideea generală printre faptele care o dovedesc, nu se oprește decât pentru a o explica mai bine prin detalii expresive, arătând la orizont scopul călătoriei sale“* (ed. Hachette, p. 129). Una din modalitățile stilistice ale subordonării faptelor la idee este tocmai întrebuințarea prezentului etern în reflecțiunile generale pe care istoricul retoric și filozof le încorporează narațiunilor lui.

B.P. Hasdeu, care aparține în multe privințe curentului retoric și filozofic în istorie, folosește și el prezentul etern.

Iată-l analizând ereditatea lui Ion-vodă cel Cumplit: „*Vitejia, agerimea minții și cruzimea trecură ca moștenire paternă în natura lui Ioan. De la mumă-sa, de altă parte, el căpătă o figură cam armenească... Poporul, după naționalitatea mumei, îl numi Ioan Armeanul, întocmai precum Alexandru-vodă fu Lăpușnean, ca fiu al unei lăpușnence sau precum Petru-vodă fuse Rareș, după porecla mumei sale: bastardul nu* are *tată*" (*Ioan-vodă cel Cumplit*, 1865, ed. a II-a, 1894, p. 23). Ultima propoziție cu verbul la prezent subsumează și explică împrejurările pomenite mai înainte. Prin mijlocirea acestei simple propoziții trecem de la fapte particulare în planul reflecțiunii etern-valabile. Iată-l altă dată pe B.P. Hasdeu schițând biografia lui Ștefan cel Surd, descendent din spița marelui Ștefan, domn vremelnic, al cărui caracter fusese corupt în lunga sa captivitate turcească: „*Peste douăzecișicinci de ani Turcia, sigură că natura părinților degenerase cu desăvârșire în această rămurea transplantată a unui neam eroic, îl trimise domn în Țara Românească. El domni ceva peste un an, și abia figurează în cronice sub porecla de «cel Surd». În adevăr surd, surd la vocea măreței sale origini: fiu denaturat al unui tată erou și al unei mame eroine, mai purtând spre deriziune numele strămoșesc al marelui Ștefan! Bruma sclaviei* ucide *în rădăcină chiar florile cele mai alese*" (*op. cit.*, p. 177). Ultima propoziție extrage în formă etern-valabilă și cu înflorire metaforică substanța permanentă a faptelor narate mai înainte, formulate la prezent și intercalate în narațiunile istorice. Aceeași funcțiune ne-o ilustrează și următorul citat din A.D. Xenopol, *Istoria românilor*, vol. V, p. 201: „*Mihai deci se prefăcu a primi propunerile lui Andrei, și în 26 iunie 1599 subsemnă un tratat de supunere și vasalitate către noul domn al Ardealului... Mihai jura cu deplina conștiință că nu se va ținea nici de un cuvânt al jurământului său... Între cinstea politică și cinstea privată a fost și va fi totdeauna o prăpastie! Ceea ce în una* se numește *trădare, în cealaltă* poartă *numele de necesitate politică; înșelăciunea* se numește *dibăcie, iar despoierea* este *salutată cu titlul de triumf*".

Pentru a nu mai lăsa nicio îndoială asupra valabilității eterne a ultimelor cugetări, Xenopol le anticipează prin exclamația: *„Între cinstea politică și cinstea privată* a fost *și* va fi *totdeauna o prăpastie!“* Ceea ce a fost și va fi se sintetizează în prezentul etern al verbelor din propozițiile următoare.

Am spus că efectul stilistic legat de intervenția prezentului etern este de mai multe feluri. Reflecția generală de caracter retoric este numai unul din efectele stilistice obținute prin întrebuințarea prezentului etern. Un altul este acela prin care prezentul în discuție ne introduce într-o sferă generală de motive omenești. Adeseori în cursul narațiunilor și nu numai al narațiunilor istorice, faptele povestite sau aprecierile cu privire la ele cată a fi explicate nu numai prin motive individuale și proprii personagiilor care le execută, dar și prin motive generale, ținând adică de structura permanentă a sufletului omenesc. Invocarea acestor motive se face prin prezentul etern. Iată un exemplu din A.D. Xenopol, *op. cit.*, vol. VII, p. 226: *„Gheorghe Ștefan văzându-se trădat de acela tocmai pentru care își pusese poziția în cumpănă și părăsit de toți apucă cu amărăciune calea unei pribegiri mult mai îndepărtată decât aceea în care rătăcise până acuma, bătând la porți străine, unde nefiind niciun interes în joc, cum putea el crede că mila și îndurarea pentru soarta lui nefericită vor pune în picioare armate în sprijinul lui? Fără îndoială că răsplata faptelor* este *un vis și o închipuire. Totuși puternicul simțământ de dreptate ce* se mișcă *în inima noastră* ne face *să punem adeseori în legătură nenorocirile trădătorului cu faptul trădării sale, și de aceea oricât am compătimit pentru suferințele lui Gheorghe Ștefan, totuși pare că le înțelegem și le găsim meritate, când ne gândim cum și el trădase...“* Dezvoltările acestea prezintă o structură ceva mai complexă, asupra căreia trebuie să ne oprim o clipă. Prima frază cuprinde referințe asupra pribegiei lui Gheorghe Ștefan, încheiate prin întrebarea retorică menită să sugereze inutilitatea silințelor acestuia: „*...nefiind niciun interes în joc, cum putea el crede că mila și îndurarea pentru soarta lui nefericită vor pune în*

picioare armate în sprijinul lui?" Urmează o reflecție de ordin general la prezentul etern: „*Fără îndoială că răsplata faptelor* este *un vis și o închipuire*". Urmează, în fine, invocarea motivelor de ordin general, menite să explice atitudinea noastră apreciativă asupra chipului în care sfârşeşte eroul povestirii: „*Totuşi puternicul simțimânt de dreptate ce* se mişcă *în inima noastră, ne* face *să punem adeseori în legătură nenorocirile trădătorului cu faptul trădării sale...*" Prezentul verbelor în această din urmă frază are o altă funcțiune stilistică decât prezentul reflecțiunii generale care o precedase. Aceste din urmă verbe în prezent aparțin unei alte varietăți a prezentului etern.

Iată un alt exemplu, împrumutat de data aceasta unei nuve le, în care prezentul etern al motivelor generale este reprezentat în mod copios. Este vorba de un pasagiu extras din nuvela lui I. Slavici, *Popa Tanda, Nuvele,* vol. I, ed. a VII-a, p. 16: „*Ca îndeobşte oamenii, părintele Trandafir niciodată nu şi-a dat seamă despre cele ce făcea. Era preot și era bucuros. Îi plăcea să cânte, să citească Evanghelia, să învețe creştinii, să mângâie și să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gândea. De s-ar fi întrebat cândva, dacă cuprinde el și înalta sfințenie, tainicul înțeles al chemării sale, ar fi râs poate în tăcere de toate acele, pe care omul numai în momentele grele le* pricepe. Este *în firea omului, că după ce mintea* pricepe *un şir de lucruri mai ascunse, ea* pune *aceeaşi măsură pe lumea întreagă și nu mai* crede *ceea ce nu poate înțelege*" etc. Era vorba deci de a explica scepticismul momentan al popii Tanda. Scriitorul invocă motivul acestui scepticism: omul nu crede ce nu poate înțelege. Formularea la prezent vrea însă să ne spună că aci nu avem de-a face cu motive individuale ale popii Tanda, ci cu motive general-omeneşti. Iată un alt exemplu în acelaşi sens cules în Ion Creangă, *Amintiri,* în *Opere complete,* ed. „Cartea românească", p. 34: „*Dar vremea trecea cu amăgele, eu creşteam pe nesimțite; și alte gânduri îmi zburau prin cap și alte plăceri mi se deşteptau în suflet; și în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neastâmpărat și dorul meu*

era acum nemărginit; căci sprințar și înșelător este *gândul omului, pe ale căruia aripi te* poartă *dorul necontenit și nu te* lasă *în pace, până ce* intri *în mormânt"*. Motivul neliniștei povestitorului în tinerețea sa era însuși felul de a fi al gândului și al dorului omenesc. Acest motiv este general și permanent. Creangă îl exprimă prin prezentul etern.

Prezentul etern al reflecțiunii generale în narațiunea istorică ne ducea cu gândul la concepția retorică și filozofică a istoriei. Maxima sau sentența strecurată în povestirea faptelor este un efect stilistic care trădează pe filozof și pe orator. Prezentul etern al motivelor generale este, la rândul lui, un mijloc al analizei morale, așa cum a fost practicată în tot clasicismul. Dar originea și dezvoltarea acestor efecte de stil este o altă problemă și ea merită o altă cercetare. Deocamdată ni s-a părut suficientă simpla descriere și caracterizare.

TEHNICA BASORELIEFULUI ÎN PROZA LUI N. BĂLCESCU

În prefața primei ediții a lui *Ion-vodă cel Cumplit* (1865), un fel de schiță impresionistă a metodologiei istorice, B.P. Hasdeu cere lucrărilor de restabilire a trecutului să opereze cu o întreită preocupare, cu *„trei scalpeluri de artă"*, după cum le numește el în limbaj metaforic: *„critica, perspectiva și coloritul"*. Ce se poate numi critica și coloritul în lucrarea istoricului apare destul de limpede cititorului. În ce privește „perspectiva", Hasdeu resimte nevoia să ne dea mai ample lămuriri. *„Perspectiva,* scrie el, *se cuprinde întru a dispune de toate părțile întregului așa, încât să nu vă întâmpine lacune esențiale alăturea cu detalii superflue; nimic să nu fie de prisos, nimic să nu fie descusut; cele importante să reiasă în relief pe primul plan, cele secundare să se umbrească pe planul al doilea, cele accesoare abia să mijească mai încolo"*. Așa-numita „perspectivă" ar fi deci un procedeu al compoziției istorice, o metodă de organizare a întregurilor narative, care presupune analiza și valorificarea faptelor, dispunerea lor pe trepte deosebite ale însemnătății.

Studiul procedeelor stilistice în narațiunea istorică ne dovedește însă că perspectiva, despre care ne vorbește Hasdeu,

nu este numai o normă a compozițiilor întinse, dar și a acelor unități mai limitate, care sunt tablourile sau episoadele istorice. Adeseori, în cursul expunerilor sale, istoricul se oprește pentru a evoca o luptă, o manevră a armatelor, un fapt oarecare de arme. Complexitatea și învălmășeala unor astfel de evenimente cere cu deosebite drepturi operația analizei și valorificării faptelor particulare, punerea lor în perspectivă. Întregul evenimentului narat trebuie despicat în mai multe planuri succesive ale adâncimii. Istoricul care răspunde acestei nevoi dă tablourilor sale organizarea unor adevărate basoreliefuri. Care sunt însă criteriile valorificării și care sunt mijloacele capabile să sublinieze importanța superioară a unui fapt în raport cu alte fapte de o însemnătate mai redusă? Cum se produce repartizarea accentelor de importanță și cum le selectăm din ceea ce, pentru un ochi indiferent, ar putea fi o simplă masă amorfă, fără niciun relief?

Nu vom răspunde acestor întrebări în chip general. Vom urmări soluția unei astfel de probleme interesând estetica prozei printr-un exemplu concret, în arta scriitoricească a lui Nicolae Bălcescu și vom folosi prilejul pentru a aduce noi precizuni în stilistica timpurilor verbale, cărora le-am consacrat celelalte trei articole anterioare. După tipul său adânc și după necesitățile vremii, Bălcescu este un scriitor retoric. Istoria este pentru el faptă, un episod în luptele naționale ale timpului. Condus de o asemenea concepție, intervenția valorificatoare va fi cu atât mai vie la un scriitor ca Bălcescu. Criteriul valorificării va fi sentimentul său patriotic, care îl va face să împingă în lumina mai vie a prețuirii pe eroii mult iubiți și să respingă în planuri mai umbrite personagiile secundare sau pe acele care sunt antipatice, pentru că se găsesc în conflict cu aspirațiile națiunii. Câteva din episoadele narative sau din tablourile istorice ale lui Bălcescu sunt adevărate basoreliefuri literare, inspirate de caldul său sentiment național. Faptele eroului slăvit sunt povestite la prezentul istoric și participă la via lumină evocativă a acestui timp; isprăvile adversarilor sunt

narate la trecut şi sunt împinse, o dată cu aceasta, în planuri mai umbrite ale reprezentării.

Iată, pentru ilustrarea acestui procedeu, povestirea luptei de sub cetatea Rusciukului, spicuită în scrierea lui N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul,* publicată de A.I. Odobescu, ed. a II-a, 1877, pp. 64–65: „*Mihai sosi a doua zi, luni (24 ianuarie) de cu noapte şi îşi înfipse tabăra în locul părăsit de duşman la Scărpăteşti, iar în ziua următoare, marţi (25 ianuarie), din zi de dimineaţă porni spre Rusciuk, unde, după cum aflase, Mustafa-Paşa nedescurajat încă de atâtea învingeri, mai strângea oşti şi voia să-şi mai cerce norocul. Fără a mai lăsa lui Mustafa vreme de gătire, domnul* se grăbeşte, trece *Dunărea pe gheaţă pe la Marotin şi* îşi înşiră *oştile sub porţile Rusciukului. El avea cu dânsul numai 10.000 ostaşi, în vreme ce Mustafa avea 4.000 oaste aleasă şi 10.000 turci adunătură din Bulgaria. El îşi* îndeamnă *oştile a se lupta vitejeşte pentru gloria lui Cristos şi mântuirea patriei şi cu frunte de leu, bărbăteşte, mai repede decât ai gândi,* năvăleşte *asupra turcilor, care abia apucaseră să iasă din cetate când lupta se încăieră. Bătaia ţinu câtva, fu sângeroasă şi nu încetă până în noapte, când turcii, cu toate că erau mai numeroşi, trebuiră a se pleca furiei românilor; de la vreo 7.000 până la 8.000 căzură morţi; ceilalţi îşi căutară mântuirea în fugă, dar ai noştri, urmărindu-i în întunecimea nopţei, fără seamă îi* ucid *sau îi* prind *mai pe toţi.*" Nimănui, din câţi vor citi cu oarecare atenţie această povestire, nu-i va scăpa procedeul care constă în a pune faptele lui Mihai şi ale armatelor sale la prezentul indicativului, în timp ce acţiunile conexe sunt împinse în penumbra trecutului. Mihai „se grăbeşte, trece *Dunărea, îşi* îndeamnă *oştile, care* năvălesc *asupra turcilor, îi* ucid *sau îi* prind *mai pe toţi.*" Niciuna din celelalte acţiuni povestite nu urcă în această clară lumină a prezentului.

Procedeul devine încă mai limpede acolo unde sunt puse faţă în faţă două personagii, eroul şi adversarul lui, cu acţiuni respective bine individualizate. În povestirea luptei de la Rusciuk, reprodusă mai sus, deşi ni se vorbeşte deopotrivă

despre Mihai şi despre Mustafa-Paşa, ne sunt descrise de fapt numai acţiunile celui dintâi, în timp ce acele ale lui Mustafa sunt comprimate în rândul evenimentelor de cadru. Pe fondul cenuşiu al întreprinderilor turceşti se desprind puternic acţiunile eroului nostru. În renumita descriere a luptei de la Călugăreni sunt individualizate însă atât faptele lui Mihai, cât şi acele ale duşmanului său, Sinan; dar pe când cele dintâi sunt evocate la prezent, celelalte sunt povestite la trecut. Iată interesanta pagină, extrasă din *op. cit.*, pp. 128–129: *„Sta să apună soarele după orizont, când vestea că ajutorul aşteptat a sosit vărsă sperarea izbândei şi un curagiu nou în inima acelei mâni de voinici români care ca nişte zmei se luptau, trăgându-se în faţa nenumăratelor gloate ale unui duşman învingător. Acest ajutor însă ce ai noştri şi-l închipuiau tare, nu era decât o ceată de 300 pedestraşi din Ardeal cu puşti. Mihai, fără a pierde vreme, căuta a se folosi de acest neînsemnat ajutor şi de reîmbărbătarea oştilor sale, ca să smulgă biruinţa de la vrăjmaşi. El îşi* preumblă *privirea pe câmpul bătăliei,* vede *mişcările turcilor şi după dânsele îşi* pregăteşte *pe ale sale. Sinan-Paşa, văzând retragerea românilor, luase inimă şi vrea a-i desface şi a-i reschira de tot. Spre acest sfârşit, în capul rezervei sale el umbla să treacă podul spre a izbi pe ai noştri în frunte, în vreme ce Hasan-Paşa, cu Mihnea-vodă, din porunca lui, alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci* se aşează *cu ceata de curând sosită la capătul podului spre a întâmpina pe Sinan,* trimite *pe căpitanul Cocea cu 200 unguri şi alţi atâţia cazaci pedeştri ca să ia pe vrăjmaşi pe la spate şi Albert Kiraly* aşează *cele două tunuri ce le redobândise de la turci într-o bună poziţie şi* stă *gata a trăsni pe vrăjmaşi de vor îndrăzni a trece podul. Sfârşind aceste pregătiri, Mihai* cugetă *în inima sa că împrejurarea cere neapărat vreo faptă eroică spre a descuraja pe turci şi a îmbărbăta pe ai săi. El* hotărăşte *atunci a se jertfi ca altădată şi a cumpăra biruinţa cu primejdia vieţii sale. Ridicând ochii către cer mărinimosul domn* cheamă *în ajutoru-i protecţia mântuitoare a zeului armatelor,* smulge *o secure oştenească de la un soldat, se*

aruncă *în coloana vrăjmaşă ce-l ameninţa mai de aproape,* doboară *pe toţi ce se încearcă a-i sta împotrivă,* ajunge *pe Caraiman-Paşa, îi* zboară *capul,* izbeşte *şi pe alte capete din vrăjmaşi şi, făcând minuni de vitejie,* se întoarce *la ai săi plin de trofee şi fără de a fi rănit. Această faptă eroică* înfioară *pe turci de spaimă, iar pe creştini îi* însufleţeşte *şi-i* aprinde *de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate".*

Alternarea trecutului cu prezentul şi semnificaţia stilistică a acestei alternări sunt absolut evidente în fragmentul de povestire citat. Când este vorba de Sinan sau chiar de ajutoarele lui Mihai, personagii secundare asupra cărora scriitorul nu doreşte să arunce o lumină prea vie, întâmpinăm vreuna din formele trecutului; Sinan „luase" inimă... „vrea" a-i desface pe români... Hasan-Paşa cu Mihnea-vodă „alergau" prin pădure etc. Când este însă vorba de Mihai, toate faptele sale sunt puse la prezentul indicativului: el „preumblă, vede, pregăteşte, trimite, cugetă, cere, hotărăşte smulge, se aruncă, doboară, izbeşte şi se întoarce". Prin această alternare a timpurilor şi prin felurita luminare a planurilor povestirii, după cum asupra lor coboară reflexul mai tare al prezentului sau acela mai palid al trecutului, se obţine impresia adâncimii în tablou, a succesiunii basoreliefice de planuri, un efect stilistic pe care Bălcescu îl foloseşte de atâtea ori.

Continuarea pasagiului citat aduce o modificare a procedeului folosit până acum. De unde, până aici, relatarea faptelor lui Sinan şi ale ajutoarelor lui Mihai se face la trecut, ele sunt readuse deopotrivă în lumina prezentului. *„Sinan, văzând aceasta,* continuă Bălcescu, *spre a da curagiu la ai săi,* ia *ofensiva şi* trece *podul. Dar deodată se* vede *oprit în faţă de Mihai ca de un zid de piatră tare, în dos izbit cu o furie înfocată de căpitanul Cocea şi în coastă trăsnit de tunurile aşezate pe deal de Albert Kiraly, care, bătând în mulţimea îndesată a turcilor, le* găureşte *rândurile şi le* pustieşte *toată aripa dreaptă. Îndărătnicul vizir, fără de a-şi pierde cumpătul,* izbuteşte *a-şi întocmi oştile în rânduială; dar o izbire nouă a lui Mihai în fruntea armiei, pustiirile furioase ale lui Cocea*

de dinapoi, fierbintele şi ucigătorul foc al lui Kiraly zdrobesc *iară această rânduială; şi turcii, minunaţi de îndrăzneala cu care românii ce-i priveau ca biruiţi, îi* izbesc *acum, încep a fugi răslăţaţi*" etc. *(op. cit.*, p. 129). Care sunt motivele pentru care faptele lui Sinan, povestite până aici la trecut, ajung a fi narate la prezent, deopotrivă cu acele ale românilor şi ale lui Kiraly, ajutorul lui Mihai? Răspunsul nu este greu de dat. Ne găsim aici în punctul culminant al povestirii luptei de la Călugăreni. După primele succese ale lui Mihai, iniţiativa luptei trece în mâinile lui Sinan. Pentru un moment, generalul turc înaintează în primul plan al importanţei şi mişcarea stilistică a povestirii subliniază evenimentul, trecând faptele turcului la prezentul indicativului: Sinan „ia" ofensiva, „trece" podul. Dar deodată Mihai şi ai săi îşi recâştigă avantagiile ameninţate un singur moment şi povestirea continuă şi pentru el la prezent. Astfel, ierarhia planurilor în adâncime, tehnica basoreliefului, este suspendată într-o singură împrejurare şi anume atunci când faptele celor doi adversari egalându-se, ele conveneau a fi comprimate în acelaşi prim-plan al importanţei. Puţini sunt povestitorii istorici care, întocmai ca Bălcescu, să fi izbutit a reda prin nuanţe stilistice toate intenţiile gândului şi sentimentului lor. Mai cu seamă în specularea virtualităţilor expresive legate de alternarea timpurilor verbale, Bălcescu apare ca un adevărat virtuos.

ADDENDA

DEFINIȚIA EUROPEI

Cine vorbeşte astăzi despre cultura europeană ascunde de obicei sub acest cuvânt reprezentări atât de palide şi imprecise, încât trebuie să fim recunoscători oamenilor şi împrejurărilor care pot aduce aci puțină lumină. Pentru clarificarea noțiunii Europei mari servicii au adus discuțiile care au avut loc în cadrul Congresului convocat de Academia Italiană. S-au adunat acolo personalități excelente din toate țările europene, specialişti ai feluritelor discipline politice şi morale şi rapoartele care s-au citit, obiecțiile care s-au ridicat şi răspunsurile care li s-au dat, constituiesc azi două vo-lume, însumând laolaltă peste o mie de pagini, grele prin substanța lor de o neegalată importanță *(Convegno di Scienze morali e storiche*, 14–20 Novembre 1932–XI, Tema: *L'Europa*). Aceste lucrări au ajuns în puține mâini. Socotesc însă că nu este om cultivat pe continentul nostru care, străbătându-le, să nu obțină impresia că cele discutate la Roma interesează soarta lui într-un chip aproape dramatic. Organizatorii Congresului, în fruntea căruia stăteau personalități ca marele fizician Marconi, filosoful Orestano, secretarul secțiunii de ştiințe morale şi istorice a Academiei italiene, au pornit de la îngrijorări care trebuie să fie vii în sufletul oricui. Prestigiul Europei este zdruncinat, mai întâi pe frontul colonial, apoi prin însăşi

incertitudinea subiectivă a europenilor cu privire la valoarea culturii lor. De aci nevoia de a obține o vedere limpede despre caracterele specifice ale culturii europene, considerate ca o unitate, asupra funcțiunei Europei în lumea contemporană, asupra crizei care o zguduie acum și asupra posibilității unei solidarități active în Europa. Printre rapoartele depuse însemnăm și două contribuții românești remarcabile, acele ale d-lor N. Iorga și M. Manoilescu. Ne este cu neputință să istorisim în cadrul acestei dări de seamă imensul conținut al volumelor publicate de Academia italiană. Substanța lor ar putea forma materia unui tratat. Din bogăția ideilor expuse în cele peste 60 de referate, vom izola problema „definiției Europei", problemă de cadru și de indicații generale care oglindesc bine spiritul în care s-au desfășurat lucrările acestei importante și savante adunări.

Învățații întruniți la Roma au fost în majoritatea cazurilor de părere că Europa nu este propriu zis o noțiune geografică. Vorba lui Valéry că „Europa este o peninsulă a Asiei" s-a bucurat de un succes deosebit. Ea nu este nicio realitate antropologică, lingvistică sau politică. Europa este mai degrabă – cum a spus-o profesorul Hellpach de la Heidelberg – produsul unei „individuații etice și istorice". Formată pe o bază comună, în care putem distinge știința greacă, dreptul roman și religia creștină (Gaxotte), Europa s-a păstrat totdeauna ca o comunitate de experiențe" (Erlebnis-gemeinschaft). Expresia este a istoricului E. Brandenburg, profesor la Universitatea din Leipzig, care a arătat că din comunitatea europeană fac parte toate popoarele părtașe la procesul care a condus de la Imperium Romanum, prin feudalism, organizație de bresle și absolutism, la parlamentarismul modern; toate popoarele implicate în procesul de formație al capitalismului și care au participat pe rând la cultura Evului-mediu, a Renașterii, Reformei și Contra-Reformei, a iluminismului veacului al XVIII-lea, a romantismului și a realismului care i-a urmat. Menținându-se tot pe terenul unei definiții genetice, sociologul Alfred Weber a procedat însă mai sintetic, distingând în

structura dinamică a culturii europene două elemente: unul antic şi aristocratic, apărut o dată cu primele popoare călări, orientat către expansiune şi cucerire, celălalt de origine iudee, antiaristocratic, obţinut prin interiorizarea vechilor instincte cuceritoare şi orientat către aprofundarea vieţii sufleteşti. Oricare ar fi însă varietatea influenţelor care se încrucişează în ceea ce numim noi azi „Europa", o unitate centrală care le-a absorbit şi le-a iradiat se poate recunoaşte cu siguranţă. Vorbitorii – un Hellpach, un Carcopino, un Zielinski – au arătat în această privinţă rolul hotărâtor pe care l-a jucat Roma. Fără ea, este sigur că nici cultura grecească, nici secta religioasă ivită în Palestina n-ar fi obţinut importanţa lor universală de mai târziu. Într-acestea, d-l N. Iorga, care şi-a trimis referatul, reconstituie înţelesul Europei din etimologia ei probabilă. Cuvântul *Europa* derivă poate din *Arip* (cp. şi *Erebul* mitologiei greceşti), ţara umbrelor în idiomele orientale şi – mai târziu – ţara „des gens de l'Erèbe bouillant, qui ne reçoit pas la lumière, mais qui la crée" (II, pg. 87).

Independenţa Europei de suportul ei geografic e atât de mare, încât o regăsim pretutindeni unde oamenii au dus cu ei valorile care o caracterizează, în cele două Americi, în Australia sau în Africa de Sud. În adevăr, o altă notă specifică a culturii europene este puterea ei expansivă (Einzig). Imperialismul Europei nu se dezvoltă dealtfel numai în spaţiu, dar şi în intensitate. Spiritul european se desemnează prin îndoita tendinţă de a cunoaşte şi stăpâni natura şi de a cunoaşte şi modifica istoria. Europeanul nu suportă niciodată în chip pasiv condiţiile fizice şi sociale ale mediului său; el le transformă, utilizând în sensul său energiile naturii şi dând un curs voit mersului istoriei. Din această pricină, desigur, Europa se concepe pe sine ca o valoare şi se opune oricăror tendinţe de nivelare absolută (Beckerath). O componentă individualistă şi aristocratică recunoaşte în cultura europeană şi cunoscutul publicist francez Daniel Halévy. Totuşi lucrările Congresului, în totalitatea lor, au pus mai puţin în lumină latura individualistă a culturii europene, procesul de eliberare a

omului, intensificarea conştiinţei de sine şi a valorii originale a fiecărei individualităţi, care creează un contrast atât de izbitor între omul european şi cel asiatic, de pildă. În această privinţă, sunt de notat numai precizările lui Brandenburg, care atrage atenţia asupra paralelismului dintre dezvoltarea personalităţii individuale şi a celei colective, naţionale. Liberarea europeană a omului n-a mers însă niciodată până la anarhie. Caracteristic pentru Europa este mai degrabă, după cum a arătat juristul Bonfante, echilibrul dintre libertate şi autoritate, care. dacă a împiedicat anarhia, a făcut în acelaşi timp imposibil despotismul, limitând puterea politică în unităţi minuscule sau de mărime potrivită, cum ar fi cetatea sau naţiunea.

Întinderea puterii şi stăpânirii sale o datoreşte europeanul dezvoltării, neîntrecute până la el, a ştiinţelor pozitive. Şi de fapt Bonfante a remarcat aici o nouă particularitate europeană, spre deosebire de alte civilizaţii în care filosofia transcendentală s-a bucurat de o preponderenţă niciodată zguduită. Istoria ştiinţelor arată însă cât a datorat dezvoltarea lor în Europa altor culturi, ca d. p. celei egiptene, assyro-babiloniene sau arabe. Astfel de împrumuturi se pot recunoaşte dealtfel nu numai pe terenul ştiinţific, dar şi pe acel al instituţiilor sociale, apoi în filosofie sau în artă şi poate că puterea proprie Europei este tocmai extraordinara ei facultate de a asimila şi transforma. O împrejurare care îl face pe istoricul P. Gaxotte să privească cu îngrijorare nevoia actuală a europeanului de a se opune şi limita, „o dovadă suplimentară că forţa sa de «digestie» suferă un declin“. În sfârşit, la acest tablou, cu atâtea nuanţe, D. Halévy a adăugat independenţa europeană dintre temporal şi spiritual, o circumstanţă care a permis ca cel din urmă să se dezvolte şi afirme chiar în timpuri când cel dintâi suporta înfrângeri şi cunoştea retrogradări. Această independenţă a spiritualului lasă trează o speranţă chiar pentru cazul unei posibile diminuări a puterii temporale a Europei, neînfrânte atâta timp.

(din revista „Sociologie românească“
anul I, nr. 3, martie 1936).

REGELE CAROL I ÎNTR-O INTERPRETARE FILOSOFICĂ

Cei 48 de ani de domnie ai Regelui Carol I au constituit nu numai epoca în care se organizează instituțiile Statului nostru modern, dar şi aceea în care cultura noastră spirituală cunoaşte un avânt neegalat mai înainte. Cercetătorul care compară starea feluritelor discipline ştiințifice, a literelor şi artelor înainte de urcarea Principelui Carol pe tron şi după încheierea rodnicei sale domnii, nu poate să nu constate întinderea şi valoarea transformărilor obținute în acest interval de timp. Istoria şi filologia, ştiințele naturii şi ale omului cunosc acum un avânt sprijinit de acea preocupare de cunoaştere a țării, a pământului şi a poporului, făcută cu scopul de a pune în valoare tot ce ne aparține şi poate intra ca un element fecund în sinteza unei civilizații româneşti moderne. Nu s-a arătat încă îndeajuns cât de mult datoreşte elanul culturii spirituale a României noi primului ei Rege. Cercetătorul care va întreprinde într-o zi caracterizarea epocii de renaştere legată de numele Regelui Carol I, va trebui să se întrebe ce datoreşte cuvântului şi exemplului său şi acea formă supremă a culturii naționale, care este filosofia ei. Se va vedea că şi aci unele din cele mai însemnate manifestări ale timpului au folosit îndemnuri desprinse din conştiința regală.

Îndată ce s-au putut face primele însumări de rezultate, din primul moment al sintezei filosofice, ceea ce apare este valoarea morală a caracterului Regelui. Când în 1897, Titu Maiorescu redactează introducerea celui de-al doilea volum din ale sale *Discursuri parlamentare*, el zugrăveşte cu respect în persoana Regelui, marile lui calități, «tenacitatea şi urmărirea țelului, răbdarea şi indulgența sa, înălțarea peste orice sentiment de răzbunare, neobosita regularitate în îndeplinirea zilnicelor datorii», într-un cuvânt *caracterul* său.

Problema caracterului este cea mai vie, cea mai acută în mişcarea începătoare a filosofiei româneşti. În jurul ei se poate încerca înțelegerea ca o totalitate, a mişcării care poate fi prezentată ca o primă filosofie inspirată de nevoile locale. Principiul de pedagogie națională al caracterului este recunoscut de Regele însuşi, ca acela de care avea mai multă nevoie o cultură smulsă din făgaşurile ei tradiționale şi îndrumate către destine noi. Astfel, când în ziua de 13 Mai 1906, profesorimea țării adresează felicitările ei Regelui omagiat de întreaga țară cu prilejul împlinirii a 40 de ani de domnie, Suveranul răspunde cu toată greutatea pe care o putea adăuga unor cuvinte regeşti, propriul exemplu al vorbitorului. «*Nu uitați* – a spus Regele – *că, mai mult decât talentele, caracterele hotărăsc soarta popoarelor şi că forța morală numai le poate apăra de învingere şi nimicire*».

Cuvintele acestea stau la originea unei întregi doctrine. Ele au fost însemnate de d-l C. Rădulescu-Motru, pe atunci tânăr profesor de filosofie, în fruntea lucrării sale *Puterea sufletească*, una din puținele sinteze filosofice originale apărute în literatura română, în anii dinaintea războiului. Tema acestei importante lucrări o alcătuieşte tocmai problema caracterului. *Puterea sufletească* este, în primul rând, a voinței, capabilă să transforme mediul natural. România modernă intrând în sfera civilizației apusene, organizându-se adică în vederea supunerii şi folosirii intensive a mediului ei natural, își găsea astfel o primă expresie filosofică. Dar pentru formarea voinței creatoare în luptă cu rezistența naturii, exemplul oamenilor mari are valoarea cea mai mare. Desigur că prin referință la pilda Regelui, scrie acum filosoful român: «Pentru popoarele care se găsesc în epoca de pregătire a culturii lor, oamenii de caracter sunt de mai mare valoare decât oamenii de idei, pentru motivul că rolul acestor oameni nu se poate înlocui, pe când rolul oamenilor de idei se poate într-o largă măsură înlocui prin împrumut de la alte popoare cu o cultură mai înaintată. Ideea inovatoare duce conținutul său şi dincolo de granițele țării în care ea s-a produs, pe când exemplul faptei de caracter

este aproape neînțeles de poporul care împrumută. Fapta este mai strâns legată de condițiunile particulare ale mediului în care s-a produs; despărțită de aceste condițiuni, ea pierde mult din puterea sa de sugestiune; pe când ideea este mai liberă sau, în orice caz, ea este legată de condițiuni mai generale. Popoarele puternice, care stau în fruntea culturii omenești, au nevoie de idei noi, tot așa de mult ca și de fapte de caracter exemplare; popoarele mai tinere însă au nevoie de caractere mai mult decât de idei». Și pentru a sublinia mai bine unul din izvoarele de inspirație ale acestor luminate gânduri, filosoful român încheie: «Din cauza acestei diferențe, fiece om politic prevăzător sfătuiește pe fiii patriei sale să cultive caracterul mai mult decât talentele. Acesta a fost și sfatul M. S. Regelui Carol I».

După alți câțiva ani de la așternerea pe hârtie a acestor rânduri, d. C. Rădulescu-Motru este solicitat de cunoscuta *Revue de Paris* să scrie un studiu asupra personalității Regelui Carol I. Articolul apare în numărul de la 1 Noiembrie 1913 al revistei franceze și reprodus, în versiune românească, în trei numere din *Noua Revistă Română*, Oct.-Nov. 1913. Ceea ce se impune acum gânditorului român, în studiul personalității Regelui, este nu numai proba și valoarea exemplară a caracterului Său, dar acea structură sufletească a civilizatului, plin de încredere în cursul firesc al fenomenelor. Regele înmulțise acum marile sale merite, prin acțiunea armată și diplomatică a campaniei din Bulgaria, încheiată prin Pacea din București. Meritul acestei acțiuni provine din mentalitatea civilizatului, care se lăsase călăuzit de o prudență și un tact izvorâte din încrederea acordată logicei interne a istoriei: «Regele Carol I, scrie d. Rădulescu-Motru, are o mentalitate cu totul opusă Balcanicilor. În toată viața sa de domnie, el a crezut că determinanța evenimentelor politice este de căutat în puterea principiilor și nu în voința indivizilor. Pentru indivizii care joacă rol pe scena politică, Regele Carol I a avut totdeauna o persistentă indulgență, dar respect propriu zis n-a avut decât în fața principiilor, și mai ales a principiilor pe care se bazează

cultura modernă europeană. El ştie cam cât valorează voinţa şi dibăcia individuală faţă de logica imanentă a lucrurilor... În opunere cu mentalitatea balcanică în care logica extraordinarului joacă un aşa de mare rol, mentalitatea Regelui Carol I este aceea a omului politic occidental, care se bazează în primul rând pe determinismul natural al istoriei».

Se poate spune, în lumina acestor reflecţii ale contemporanilor, că abia prin pilda Regelui Carol I îşi capătă soluţie problema care, în a doua jumătate a veacului trecut, a neliniştit pe atâţia gânditori români. Când, încă înainte de 1870, Titu Maiorescu formulează renumita sa critică împotriva reformelor grăbite ale societăţii româneşti, nu s-a văzut limpede ce soluţie se putea recomanda, faţă de incontestabilele neajunsuri ale momentului. Drumul înapoierii către formele depăşite nu putea fi preconizat de niciun bărbat politic cu simţul răspunderii. Regele a văzut atunci că reforma internă a omului era singura cale cu putinţă. Şi într-o viaţă exemplară, bogată în virtuţi ale caracterului şi ale minţii, a înfăţişat tipul omenesc de care tânăra civilizaţie românească avea mai multă nevoie. Greutăţile începutului de domnie trebuie să fi fost de mult uitate, când Regele bătrân va fi resimţit o adâncă mângâiere, constatând că sensul vieţii şi personalităţii sale fusese în cele din urmă înţeles.

(din „Revista Fundaţiilor Regale“, număr omagial la celebrarea a o sută de ani de la naşterea lui Carol I de Hohenzolern – mai, 1939)

PROMETEU

Oamenii din vechime povesteau că pământeanul Prometeu, încumetându-se a pătrunde în cămările Zeilor, fură de-acolo focul şi-l aduse oamenilor, învăţându-i să-l întrebuinţeze în toate acele îndeletniciri cari, cu ajutorul focului, moaie fierul şi-l înmlădie, transformându-l în feluritele unelte

ale meseriilor noastre pacinice sau războinice. Zeii au judecat fapta lui Prometeu atât de îndrăzneață și atât de primejdioasă pentru liniştita lor stăpânire a lumii, încât prinseră pe cutezător şi înlănțuindu-l pe una din stâncile Caucazului, îl deteră pradă vulturilor.

Este interesant de constatat că oamenii din vechime nu-l considerau pe Prometeu drept un binefăcător al omenirii. În tragedia pe care i-a consacrat-o marele poet grec Eschil, cu vreo cinci sute de ani înaintea lui Cristos, sentimentul poetului rămâne nelămurit; iar filosofii cinici, care răspândeau învățătura că civilizația este marea nenorocire care s-a abătut asupra capului oamenilor, blestemau pe Prometeu, ca pe acela care a introdus o dată cu focul, cu plugul şi cu spada, pricina dezbinărilor şi a ostenelilor noastre istovitoare.

Mult mai târziu, abia în epoca modernă, vechiul basm al lui Prometeu a fost supus unei alte interpretări. În a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, poetul german Goethe, în ale cărui opere s-au pregătit atâtea din curentele de sensibilitate şi gândire ale lumii moderne, plănuieşte o nouă tragedie a lui Prometeu, rămasă neterminată, dar din care ni s-a păstrat, împreună cu alte fragmente, un imn al îndrăznelii creatoare şi al iubirii de oameni, din care putem vedea că eroul antic era acum altfel prețuit şi că sentimentele oamenilor cu privire la el se schimbaseră în întregime. Acest imn al lui Prometeu a fost tradus de Panait Cerna în frumoase versuri româneşti, străbătute de măreața energie a originalului:

Încarcă, Joe, cerul tău
Cu nouri în mânie!
Ş-asemenea unui copil
Ce-abate scaiul pe poteci
Desprinde-ți apriga mânie,
Trăsnind stejari şi piscuri reci!
Dar niciodată n-ai să potopeşti
Pământul meu iubit,
Coliba mea, la care n-ai clădit,
Şi vatra mea,

Al cărei foc
Mi-l pizmueşti.

Acest imn prometeic este un adevărat imn al muncii moderne. Căci dacă ne întrebăm ce s-a schimbat în lume, pentru ca vechea figură tragică a antichităţii să fi devenit eroul mult slăvit al lumii moderne, răspunsul limpede ni se impune: Ceea ce s-a schimbat între timp este preţuirea pozitivă acordată muncii. Omul antichităţii, cu toate darurile minţii şi cu toate marile virtuţi ale caracterului său, nu credea că prin muncă poate să transforme lumea şi să-şi modifice soarta în mijlocul ei. Singurul lucru cu putinţă, pentru omul antic, era să cunoască rosturile împietrite ale universului şi să-şi lămurească propria lui cărare printre acestea. De aceea, formula morală în care se cristalizează înţelepciunea antichităţii era resemnarea, din care filosofii stoici făceau ţinta principală a desăvârşirii lăuntrice.

Începând însă din Renaştere şi, de-atunci încoace, cu o încredere crescândă, omul modern recunoaşte în hărnicia călăuzită de ştiinţă, posibilitatea de a transforma realitatea şi de a o conforma în acord cu scopurile şi cu năzuinţele umane. De la muncă a aşteptat omul modern ameliorarea destinului său şi a lumii. Figura lui Prometeu, educatorul oamenilor pe calea muncii, nu trebuia atunci să dobândească un alt relief şi să fie însoţită cu prinosul sentimentelor de recunoştinţă şi de iubire?

S-a muncit mult în ultimul veac şi jumătate. Chipul antic al planetei noastre s-a schimbat în cea mai mare parte, sub hărnicia neostenită a braţelor călăuzite de ştiinţă. Munca este astăzi, pentru toate conştiinţele civilizate, forma cea mai înaltă a împlinirii de sine. Dar munca nu trebuie oare călăuzită de un duh mai înalt, care să topească în ea asprimile luptei îndârjite cu materia?

În ultimul veac şi jumătate de când se munceşte atâta s-a ajuns la o religie a muncii, dar nu şi la o muncă religioasă. De aceea munca a putut să fie executată şi de alt duh decât acel al iubirii de oameni, cu care Prometeu s-a îndreptat către

ucenicii săi. Atunci când munca nu ni se mai pare o formă a Binelui, ci o strivitoare îndeletnicire din care nu se mai știe bine cine folosește, meditarea vechiul mit al lui Prometeu devine o datorie a clipei.

(din publicația „Muncă și voie bună" nr. 7, 1 aprilie 1940)

ARTA ŞI MUNCA

O părere foarte răspândită afirmă și astăzi că între muncă și artă există o prăpastie de netrecut. Munca, se spune, este osteneală, sforțare istovitoare în scopul producerii bunurilor de care are nevoie întreținerea vieții. Arta este însă repaos și eliberare, produsul unei clipe de armistițiu cu asprele necesități ale existenții. Arta și munca n-ar întreține deci între ele decât raporturile lucrurilor care se opun și se întregesc tocmai prin contrastul și vrăjmășia lor. De câte ori, mânați de această veche și foarte răspândită idee, artiștii n-au privit către muncitori cu acea compătimire și chiar cu acel dispreț la care se simte îndreptățit omul liber față de acel încovoiat și înlănțuit? De câte ori muncitorii n-au ridicat către sferele artei priviri în care se putea citi credința că ceea ce se petrece acolo, pe culmile luminoase ale creației, rămâne strein de sforțarea dureroasă a muncii? Arta li se părea atunci acestor înlănțuiți ai vieții drept un lucru frumos, dar inutil; un lux pe care, la urma urmei, îl poate nesocoti individul chemat la o treabă atât de serioasă și atât de grea ca aceea a prelucrării și întrebuințării materiei.

Să adăugăm îndată că acest mod de a gândi nu este nici al celor mai buni dintre artiști, nici al celor mai destoinici dintre muncitori. Arta dăruiește, fără îndoială, omului, libertate, plinătate lăuntrică și fericire. Rezultatul acesta este însă, în creațiile cele mai de seamă ale artei, darul unei încordări a puterilor la fel de dureroasă și istovitoare ca a oricărui

muncitor devotat întru totul lucrului său. De curând a început a se publica, în ediția critică a d-lui Perpessicius, opera lui Eminescu însoțită de tot materialul lămuritor cuprins în cele 15.000 de pagini ale manuscrisului său. Pentru cercetătorul artei, publicația aceasta înseamnă un mare noroc. Sunt destul de rare cazurile în care ne-a fost dat să cuprindem într-o privire şi opera terminată şi laboratorul ei. Impresia este covârşitoare. Răsfoind paginile cărții publicate de d-l Perpessicius, vedem cum din imensul material de gânduri, de studii şi meditații, de încercări părăsite în drum se desprinde treptat esența delicată a unui cântec simplu şi armonios. Povara uşoară a acestui cântec a fost obținută într-un atelier în care au lucrat ciocane şi ciclopi.

Se spune însă că sunt artişti cari lucrează în libertate şi fericire, fără acea tragică cheltuire a energiilor morale care a fost a atâtor nume mari ale artei, a unui Eminescu, a unui Flaubert, a unui Cezanne, a unui Beethoven. Imaginea unui Mozart şi Watteau s-a păstrat pentru noi ca aceea a unor artişti creînd cu spontaneitate şi uşurința instinctului. Poate însă că în ce-i priveşte s-a pierdut numai urma aplicației uriaşe care a precedat minunea artei lor. Poate că această muncă s-a petrecut în straturi mai adânci şi mai întunecate ale conştiinței, rămânând până la un punct necunoscută chiar acelora care, cântând sau pictând, ofereau cu grație şi naivitate jertfa consimțită a vieții lor. Un om cu oarecare înțelegere şi sensibilitate nu poate să nu-şi spună că în moartea prematură a unui Mozart sau a unui Watteau s-a consumat o dramă umană.

Nu, desigur, arta nu este despărțită de muncă printr-o prăpastie de netrecut. Vechiul blestem apasă pe întreaga descendență a lui Adam. Artistul nu face excepție. Când lucrarea artistică este compusă nu numai cu uşurință, dar şi cu uşurătate, împrejurarea este uşor de recunoscut. În produsele uşurătății artistice simțim îndată acea lipsă de adâncime şi de calitate umană, care ne face să le îndepărtăm ca pe nişte lucruri cu adevărat inutile.

Dar dacă este adevărat că marii artişti sunt mari muncitori, nu este tot atât de drept a spune că şi cei mai umili muncitori pot şi trebuie să fie întrucâtva artişti? Muncitorul nu-şi iubeşte oare lucrul său aşa cum îşi îndrăgeşte artistul opera? Cântecul creaţiei se înalţă nu numai în atelierul pictorului şi sculptorului, nu numai în cabinetul poetului şi al compozitorului, dar şi în nenumăratele ateliere ale meşteşugarilor şi în toate sălile uzinelor. Bucuria de a aduce pe lume un lucru nou, în care materia este învinsă şi umanizată, apropie pe cel mai modest muncitor de artistul cel mai valoros. Scopul muncii este fără îndoială acela de a introduce în circulaţia economică a unei societăţi bunuri materiale noi. Dar pe trunchiul acestei activităţi poate creşte interesul pentru desăvârşirea amănuntelor, pentru cumpănirea şi armonizarea întregurilor, pentru tot ceea ce alcătuieşte frumuseţea şi nobleţea lucrului bine întocmit. Prin toate aceste însuşiri munca meşteşugarului sau aceea a lucrătorului din marile industrii se apropie de opera artistului. Mulţumirea religioasă cu care lucrătorul salută ivirea obiectului produs în aceste condiţii este un semn sigur că munca s-a transfigurat în artă.

Solidaritatea socială va face un mare pas înainte atunci când toţi artiştii vor învăţa să se considere drept muncitori soldaţi în marea luptă de îngenunchiere şi umanizare a materiei. Solidaritatea socială şi nobleţea vieţii va spori apoi într-o măsură negândită când toţi muncitorii vor aduce în activitatea lor, chiar în cea mai umilă, conştiinţa unor artişti.

(din publicaţia „Muncă şi voie bună"
nr. 16, 15 nov. 1939)

O FILOSOFIE A MUNCII

Trăieşte la Paris, anii unei bătrâneţi plină de înţelepciune, filosoful francez Henri Bergson. Acest om care a reînviorat interesul pentru cercetările filosofice, într-o vreme în care

numeroasele ei transformări în secolul al XIX-lea slăbiseră încrederea în puterea minții omenești de a străpunge regiunile care înconjoară mărginita existență pământească, a dăruit omului modern o icoană a lumii pusă de acord cu numeroasele și eroicele lui sforțări de a supune materia și de a le asigura o țintă pe măsura acestora. Filosofia lui Henri Bergson a trezit în asemenea măsură interesul contemporanilor, încât nu există un alt gânditor despre care să se fi scris mai mult, cu mai variate și mai contradictorii păreri. Dar dintre câte formule se pot propune, cu scopul de a-i rezuma tendința fundamentală într-o singură expresie, nu mi se pare alta mai potrivită decât aceea care vorbește despre opera lui Bergson ca despre o filosofie a muncii.

Mănunchiul de gânduri pe care Henri Bergson l-a dăruit lumii moderne alcătuiește o filosofie a muncii, mai întâi pentru motivul că nimeni mai limpede ca el n-a arătat că munca, adică acțiunea orientată de un scop și adaptată la nevoile vieții individuale, alcătuiește adevărata caracteristică a omului în largul domeniu al vieții pe pământ. Celelalte animale trăiesc fie într-un regim de minimă mobilitate, într-o lâncezeală pe măsura desăvârșitei lor acomodări cu mediul care le conține, fie repetând în milenara existență a speței, aceleași și aceleași gesturi ale instinctului. Numai omul sparge cercul vrăjit al toropelii în care se mențin cele mai vechi forme de organizare ale vieții pe pământ. Numai omul izbutește să varieze reacțiile sale la excitațiile lumii înconjurătoare, dându-le un răspuns individual și luminat de inteligență, în locul replicilor tipice ale instinctului animalic. Munca nu este altceva decât dezvoltarea acestei aptitudini prin care omul ajunge, nu numai să se adapteze mediului său, dar să-l și transforme în armonie cu scopurile inteligente pe care le poate propune acțiunii sale.

Dar filosofia lui Bergson este o filosofie a muncii și pentru că ea a întemeiat, cu limpezi și temeinice motive, adevărul că întreaga mentalitate a omului este organizată în vederea acțiunii practice. Felul în care se întocmesc imaginile în mintea noastră, chipul în care ele se reproduc și se

înlănțuiesc în amintire, acela în care ele se lasă înlocuite prin idei generale și tot ceea ce alcătuiește complicatul mecanism al gândirii noastre, până la încununarea ei în lucrările științei și ale filosofiei, este mișcat de un singur, dar puternic, resort fundamental: nevoia noastră de a ne mișca în mijlocul unei lumi pe care suntem chemați s-o stăpânim și s-o transformăm, așa cum meșteșugarii stăpânesc și transformă bucata de materie încredințată hărniciei lor. După firea lui adâncă omul este în primul rând lucrător, *homo faber*. Inteligența omenească este de fapt o unealtă, care trage granițe între lucruri, împarte și separă ceea ce în realitate este neîmpărțit și continuu, pentru ca din fragmentele astfel obținute să poată recompune întreguri noi, deopotrivă cu toate acele obiecte de utilitate, veșminte, mobile sau mașini, pe care meșterul le-a întrunit din bucăți de materie, despicate mai înainte.

Multă vreme după ce Bergson publicase aceste gânduri ademenitoare, cititorii lui se întrebau ce îndrumări de viață se pot oare extrage din ele? Dacă toată așezarea vieții omenești pare a avea în vedere stăpânirea lumii prin muncă, nu urmează oare de aci că filosofia trebuie să propună ținte pe care creațiunea n-a avut răgazul să le impună mai adânc năzuinței noastre? Nu este oare nevoie de a deprinde pe om, pe acest neostenit și aspru meșteșugar, să simtă mai adânc și să se bucure mai larg de vibrațiile simțirii sale, decât îi îngăduie obișnuitele constrângeri ale muncii lui? Consecința aceasta a fost uneori trasă, dar nu de Bergson, ci de acei dintre cititorii și fanaticii lui cărora le plăcea să afle în scrierile marelui gânditor motivele unei vieți trăite în delectările simțirii. Diletanții și unii artiști au crezut a afla în Bergson pe filosoful lor.

Ce gândea însă despre acestea Bergson însuși? Răspunsul lui Bergson a venit destul de târziu, într-o operă de bătrânețe, îndelung așteptată și care alcătuiește unul din cele mai înțelepte îndreptare de viață ale lumii moderne. În această lucrare, în care sunt cuprinse ideile lui Bergson asupra moralei și a religiei, filosoful francez ne învață că scopul existenții omenești nu poate fi altul decât acela care se desprinde din

întreaga dezvoltare a vieții pe pământ. Căci dacă Dumnezeu a degajat în lume acel elan de activitate și creație, căruia i se datoresc atâtea forme de viață în succesiunea neîntreruptă și neistovită; dacă acest elan devine în om puterea de a inova a minții lui, planul dumnezeiesc n-a putut dori un om care să se odihnească și să se bucure de voluptățile simțirii lui, câtă vreme atâtea alte teme ale creației i se mai impun. Ceea ce ne apare atunci când considerăm lunga activitate a vieții pe pământ, este tocmai imensitatea drumului pe care ea o are de străbătut în viitor. De aceea, tipul omenesc pe care îl stimează Bergson mai mult este omul harnic și optimist, gata să răspundă cu soluții originale la împrejurările noi ale vieții. Iar figurile umane, către care merge nu numai stima, dar și venerația sa, sunt acele ale sfinților, care prin caritate activă și neînfricată au lucrat pentru îmbunătățirea soartei omului pe lume. Din marea iubire cu care Dumnezeu a creat lumea, nu se poate desprinde decât porunca creației în iubire.

Prin astfel de gânduri a dăruit Bergson civilizației moderne a muncii conținutul ei spiritual și i-a fixat țeluri neasemănat mai înalte, decât toate acele care i-au putut fi atribuite în trecut. Numai cine privește din unghiul muncii atinge întreaga semnificație și măsoară prețul întreg al cugetării cu care Bergson și-a îmbogățit timpul său.

(din publicația „Muncă și voie bună"
nr. 9, 1 mai 1939)

O VIAȚĂ – O OPERĂ

1897, 27 decembrie

La Giurgiu, în casa medicului-primar al orașului, dr. Alexandru Vianu, soția acestuia, Florica, dă naștere primului băiat, căruia îi vor pune numele *Tudor*. Ambianța familiei poartă pecetea preocupărilor tatălui și va înrâuri decisiv întreg procesul educativ, modelarea viitoare a feciorului: „Am venit pe lume într-o casă de medic și această împrejurare a rămas

hotărâtoare pentru tot restul vieții mele. Copilăria mea s-a desfăşurat nu numai sub copacii mari ai grădinii, dar şi în climatul profesional al tatălui meu, unde ani de zile am răsfoit prin tomuri compacte, cu planşe anatomice, sub privegherea orbitelor vide ale craniului instalat pe bibliotecă... O lungă şi intensă activitate medicală, cu griji care nu respectau orele mesei, cu alarme în timpul nopții, cu tăceri care trebuiau să respecte ceasurile de studiu sau confesiunile şoptite în cabinetul de consultații, a format atmosfera morală a copilăriei mele. Aerul respirat atunci a influențat profund alcătuirea mea. Sentimentul grav şi tainic al vieții, deprinderea analizei, iubirea de exactitate în toate operațiunile intelectuale, sunt feluri de a fi pe care le atribui acelor îndepărtate sugestii ale copilăriei" *(„Tribuna medicală"*, III, 4-5, iulie-oct. 1935).

1903

Se năştea al doilea băiat al familiei Vianu, botezat Alexandru, sortit dispariției premature (în vara lui 1936), tocmai în pragul unei cariere literare promițătoare. Fratele mai mare va fi profund afectat de această pierdere.

1904-1908

Urmează cursurile şcolii primare în oraşul natal. Înclinarea spre reverie şi contemplație în singurătate îi conducea paşii spre locuri tainice, unde nimic nu amenința să-i tulbure tihna meditativă: „Când, copil fiind, ieşeam din oraş, nu porneam pentru a afla o țintă precisă, vreo legătură sau vreun colț de pădure, ci numai linia palidă a zării, la capătul şesului fără margini. Ne era de ajuns să ne culcăm într-un cot, pândind zborul scurt al graurului şi să aşteptăm fără gânduri lucrurile acelea care nu vin niciodată, până când adâncurile serii ne amețeau cu toate parfumurile câmpiei şi fluieratul îndepărtat al trenului ne înfigea în inimi junghiul neliniştei şi al dorului de viață" (mărturie extrasă dintr-un comentariu la poezia lui Nichifor Crainic în „Gândirea", aprilie 1940). Bâlciurile anuale, programate a avea loc la Giurgiu, în fiece

an de Sfânta Maria, la 15 august, constituiau un adevărat miraj pentru imaginația copilului! Peste ani își va reaminti de „taraba" câte unui negustor improvizat, mereu pe drumuri, având de vânzare *Alexăndria, Tilu Buhoglindă, Istoria Ghenovevei de Brabant, Halima sau O mie și una de nopți, Archir și Anadam* – „cărți mișcătoare și cuminți, pe care am dorit de multe ori să le mai am în mână, dar pe care rareori mi-a mai fost dat să le întâlnesc" (*Anton Pann*, 1954)

1910

Devine elev al gimnaziului din Giurgiu, când se produc întâile tresăriri ale vocației literare, stimulate de împrejurările cele mai neașteptate: „Aveam 13 ani și m-am îmbolnăvit de o scarlatină care e, după cum știi, o boală care te crește. Și după ce m-am sculat din ea, am prins pe nesimțite să îngân și să rimez versuri, și exercițiul plăcându-mi, m-am lăsat antrenat și am continuat activitatea lirică" (din convorbirea cu Camil Baltazar, în „Universul literar", LIV, 4, 11 febr. 1945)

1911

Pare-se că acum se plasează începutul strânsei prietenii cu Dan Barbilian (viitorul poet Ion Barbu), fiind împreună școlari ai aceluiași gimnaziu.

1912

Pe baza trecerii unui examen special de admitere, este înscris elev al liceului „Gheorghe Lazăr" din București. Momen-tul era imortalizat într-o fotografie, transmisă posterității în biografia semnată de Ion Biberi, în 1966. Izbește în înfățișarea proaspătului licean amestecul de precoce sobrietate și seninătate juvenilă. Ținuta lui e chiar austeră, cu uniforma de culoare închisă, având nasturi la tunică până sub bărbie. Tânărul de 15 ani adopta, în fața obiectivului, o „poză" relaxat-matură, cu brațul stâng îndoit la spate iar cel drept introdus în șlițul hainei, conform modelului autoritar în circulație. Pe chip abia se zărește o urmă de zâmbet, afișat stingher, parcă ivit

în ultima clipă spre a atenua convenționalitatea împrejurării. După siguranța de sine arborată de cel fotografiat, s-ar zice că imaginea era anume hărăzită să consemneze momentul abandonării vieții de provincie și pășirii într-o lume superioară. Despre anii de liceu Tudor Vianu avea să-și amintească, mai târziu, cu tandrețe. Cu deosebire despre dascălul de latină, Hildebrand Frollo, va vorbi plin de recunoștință, întrucât i-a influențat decisiv evoluția ulterioară, prin revelarea rolului culturii clasice în cristalizarea personalității. Se cunosc și numele altor dascăli: Caracostea la română, Francis Lebrun la franceză, un Fischer la germană. Mai puțin se știe despre comportarea propriu-zisă a elevului. În consecință orice informație obiectivă, precisă, fie și limitată, merită a fi consemnată. Este cazul unei foi matricole păstrate, ca prin minune, la Arhivele Statului, în dosarul 2860 bis, pe 1913, din fondul Ministerului Instrucțiunii. Privește situația pe anul școlar 1913/1914, când T. Vianu absolvea clasa a VI-a modernă. Cele mai mari medii le avea la română și religie (9,67), urmate de istorie (8), științe naturale (7,67), științe fizico-chimice (7,33), latină (7,00), franceza, germana, matematica, la egalitate (6,67). Sta mai prost cu muzica vocală, cel puțin la acea vârstă cu vocea probabil în schimbare, când era notat doar cu 6,33. În schimb primea 10 la instrucția militară și f.b. la purtare, de care se lega, firește, și „forma exterioară“, adică ținuta, calificată îngrijită. Îi ieșea media generală 7,75.

Silitorul elev se remarca la concursul de limba română al societății „Tinerimea română“.

1915

Facultatea de filosofie și drept a Universității din București îl primea între studenții săi. Aici va dobândi un nou prieten pe viață, în persoana colegului Mihai Ralea.

1916

Își învinge repede timiditățile începutului și se lasă absorbit în vâltoarea vieții literare, sub egida simpatiilor

manifestate față de cercul lui Macedonski. Intervine polemic, îndată ce i se pare că opera poetului nu era îndeajuns prețuită de Eugen Lovinescu („În tot ar fi fost de dorit mai multă înălțime sufletească și mai multă pătrundere critică – „Făclia", 15 ianuarie). Debutează ca poet în revista „Flacăra" a lui C. Banu (la 19 martie) cu un mișcător elogiu adus Cuvântului. Curând își extinde câmpul de activitate și la „Viața nouă" a lui Ovidiu Densușianu, cu care intră în corespondență. Pe 21 aprilie, ziarul „Seara" da de știre: „Joi 28 aprilie, orele 9 seara, un mare festival literar, artistic și muzical va avea loc în sala Liedertafel, pentru scopuri de binefacere, cu concursul celor mai cunoscuți poeți români, printre care: maestrul Alex. Macedonski, Zaharia Bârsan, Oreste, Moșoiu, Dragoș Protopopescu, Ion Pavelescu, Marcel Romanescu, Tudor Vianu etc..." Așadar, intra rapid pe drumul notorietății, deși greul abia începea.

1917

Prin unele din versurile semnate în „Viața Nouă" și „Flacăra" adiau neliniștile cauzate de război, sumbre presimțiri și spaime sufletești. Desfășurarea evenimentelor îl obligă pe poet să îmbrace tunica militară și o vreme se va afla la Botoșani, ca elev al școlii pregătitoare de ofițeri de rezervă pentru artilerie. La scurt timp, era detașat la Iași, unde îl frecventa pe celebrul autor de sonete Mihai Codreanu și purta animate colocvii cu un alt poet din stirpea simbolistă, ceva mai vârstnic: Alexandru T. Stamatiad. În orele de răgaz, se împărtășea din tradiția cărturărească a orașului: „Acolo, în rafturile lui Kuperman, am găsit lucrările lui Buckle, ale lui Drapper și Lecky. Dincolo, mai departe, în vitrina lui Șaraga, se mai găseau expuse vechile publicații ale editurii, și uneori anunțul câte unui studios care căuta pentru cumpărare operele lui Ravaisson sau Cournaot. Urcam apoi frumoasa stradă a Copoului; mă opream în strâmta sală a seminarului filosofic, unde nu o dată am zărit pe palidul și firavul studios Petre Andrei, și îmi continuam plimbarea până în fața Universității,

unde intram pentru a asculta lecțiile de istorie universală ale lui Iorga". În lungi hoinăreli se lasă pradă visărilor: „Simțeam cu putere lirismul vârstei, când, rătăcind pe Păcurari, privirile îmi scăpau, printre spațiile libere peste întinsele perspective din vale, sau când, de pe strada Sărăriei, priveam către dealurile înconjurătoare. Sălciile înverzeau, cu o favoare specială, pentru noi, rătăcitorii tineri ai unor locuri bătute de alți mulți visători în trecut" *(În amintirea lui Ibrăilanu,* „V. Rom."- 12/1944)

1918

Reîntors în Capitală, are prilejul să colaboreze îndeaproape cu Al. Macedonski. Acesta scosese o serie nouă a „Literatorului", la 29 iunie. Începând de la 3 august, o dată cu al 6-lea număr, pe coperta revistei, alături de directorul ei, apare şi numele lui Tudor Vianu, în calitate de redactor, succesor al lui I. Peltz. În nişte lapidare „declarații de principii", pe care se grăbeşte să le formuleze, subliniază îndatoririle grave ale momentului şi condamnă impostura, mediocritatea şi trivialitatea din domeniul creației artistice. Într-un spirit de exigentă aplicație comentează producțiile literare curente (D.D. Pătrăşcanu, V. Demetrius, G. Topârceanu), caută să aclimatizeze opinia publică de la noi cu ideile mai interesante din străinătate (o discuție în jurul lui Romain Rolland), se arată preocupat – ca şi la „Făclia" – de aspecte recente ale teatrului (în acest domeniu semnalează ca pe o „operă făgăduitoare" *Jocul ielelor*, citită de Camil Petrescu unui grup de prieteni). Bineînțeles, continuă să-şi verifice înzestrările lirice, la un moment dat sugerând chiar intenția de a alcătui un volum de poezii. Până una alta, mijloceşte debutul lui Ion Barbu în revistă cu versurile intitulate *Ființe* (la 28 septembrie).

1919

După o scurtă trecere pe la „Revista critică" şi „Letopiseți", Tudor Vianu alege să fie prezent cu precădere în

paginile „Sburătorului“, abia apărut la 19 aprilie. I se încredințează, din capul locului, „cronica ideilor“, pe când Lovinescu și-o rezervase pe cea literară, Rebreanu o ținea pe cea dramatică, iar Șirato o semna pe cea artistică. Subiectele tratate erau dintre cele mai diverse (sociologie, psihologie, politică, literatură), caracterizându-se prin seriozitatea abordării lor și prin orizontul larg din care erau dezbătute. O „carte“, o „ideie“ erau privite ca „sinteze de viață“, cu o declarată dezaprobare față de intelectualul apatic ori snob. Un scrupul excesiv față de munca investită în actul creației îl împinge să se retragă din postura de comentator. Din teama de a nu jigni ori nedreptăți un efort bine intenționat, fie și naiv, preferă să se retragă și să renunțe de a mai împărți verdicte critice: „M-am întrebat în clipa de a vorbi despre oameni, cine îmi dă dreptul de a o face și dacă prezența umanității nu-mi ajunge“, se justifică într-o scrisoare către Lovinescu, în octombrie *(Opere,* 14, pp. 38-41). – Pe toamnă începea să publice și la „Ideea europeană“ al lui Rădulescu-Motru.

1920

Temporar, semnează cronica dramatică la „Luceafărul“, în răstimpul trecătoarei sale apariții bucureștene.

După o rapidă trecere prin Germania, rău impresionat de atmosferă, se oprește pe vară la Viena, de unde scria directorului „Ideei europene“: „Am văzut o lume nouă și am văzut-o într-un moment de criză. La Leipzig am cunoscut un preot cu care împrejurarea mă legase puțin prieten. Era un om cumpătat, puțin glacial, dar de frumoasa obiectivitate a culturalului apusean; i-am putut astfel vorbi cu sinceritate, m-am plâns de spața de xenofobie care, în Germania, m-a mișcat la fiecare răspântie... Am fugit din Germania și m-am adăpostit aici. Societatea e parcă mai bătrână, atmosfera mai îngăduitoare, ca să nu zic mai pasivă. Astfel, într-un mediu mai deosebit pot urmări, totuși, manifestă-rile lumii germanice. Sub multe aparențe umanitariste, vechiul fond se exprimă cu străşnicie. Ba încă, cred că lumea aceasta abia acum ajunge

la realizarea ei". Un prim fruct al contactelor cu noi direcții artistice va fi eseul anunțat despre expresionism, apărut în nr. din 5 decembrie.

Puțin mai înainte însă, la 20 octombrie, semnase în „Sburătorul" actul de confirmare „Un nou scriitor" în persoana lui Camil Petrescu, recomandat călduros pentru ciclul de versuri *Drumul morții*.

Obține, tot acum, licența în filosofie și drept, ceea ce-i deschidea calea desăvârșirii studiilor în străinătate.

În fine, se făcea remarcat și în postură de conferențiar, înfățișând publicului personalitatea simbolistului belgian de expresie franceză Maurice Maeterlinck, celebru prin obținerea premiului Nobel în 1911 (cf. „Adevărul lit. și art.", 19 dec., p. 2).

1921

Inaugura o fructuoasă colaborare la „Viața Românească", în numărul pe ianuarie, cu un pătrunzător comentariu al romanului *Ion* de Liviu Rebreanu. La 5 februarie, în „Sburătorul", evocă mișcător figura maestrului de curând trecut în lumea umbrelor, Al. Macedonski.

Invitat la Iași spre a face direct cunoștința cercului literar al „Vieții Românești", este profund impresionat de prima întâlnire cu Ibrăileanu: „... locuia atunci în str. Coroiu, într-o casă așezată în mijlocul unei curți intime, puțin îngrijite, vechea casă a lui Vasile Pogor, unde altă dată se țineau adunările Junimii. Până să pătrunzi în odaia în care era așezată bogata lui bibliotecă, treceai printr-o altă încăpere, unde se îngrămădeau obiectele cele mai eteroclite, mai mult un depozit decât un spațiu făcut pentru a fi locuit. Ibrăileanu era atunci un bărbat sub cincizeci de ani, slab și înalt, cu părul și barba mare, cu frumoșii ochi orientali arzând puternic în mijlocul figurii smolite... Omul cu ținuta puțin depresivă, cu privirile mobile, cu vorbirea precipitată, apărea ca un amestec destul de rar de inteligență lucidă și sensibilitate vie, aproape romantică. Ivirea unui străin, chiar a unuia atât de tânăr și de necunoscut cum

era vizitatorul lui din acea zi, îi dădea un fel de emotivitate, din care vibra plăcerea de a descoperi un om, de a-l cântări şi înțelege, cu calda şi vibranta lui acceptare, atunci când atenta examinare dădea rezultate pozitive. Multe lucruri am vorbit cu Ibrăileanu în acea primă întâlnire, prelungită ceasuri întregi, până dincolo de miezul nopții... Convorbirea noastră s-a oprit mai multă vreme asupra lui Eminescu. Ibrăileanu a fost cel dintâi om care m-a făcut să înțeleg ce a fost Eminescu pentru generația ajunsă la impresiile culturii după 1880. Din amintirile lui Ibrăileanu am aflat mai întâi reacția de uimire şi farmec pe care a provocat-o, încă din timpul ultimilor săi ani de viață, opera lui Eminescu“ *(În amintirea lui Ibrăileanu, loc. cit)*.

La 19 noiembrie se evidenția, iarăşi, în postură de conferențiar în cadrul grupului „Poesis“, vorbind de astă dată despre G. B. Shaw: „Darurile remarcabile de vorbitor ale d-lui Tudor Vianu au făcut ca ideile sale nouă să fie ascultate cu mult interes de o sală arhiplină“ („Revista vremii“ din 11 decembrie).

1922-1923

I se realizează aspirația perfecționării profesionale în străinătate: „Am petrecut doi ani ai tinereții în Würtenberg, la Tübingen. Ajunsesem acolo în zilele reci ale unui început de primăvară, când ramurile copacilor lăsau să cadă picăturile zăpezilor topite de curând. Curgeau şiroaiele pe cărările Österbergului, acoperite încă de frunzele îngălbenite ale anului trecut. Pădurile erau jilave. În câte un luminiş mă surprindea o rază mai caldă, trimisă de soarele ivit pentru o clipă în vălmăşagul norilor. Vedeam câte un mugur şi pipăiam protuberanțele din care urma să se desfacă veşmântul bogat al verii, când din ochiurile de apă ale Neckerului aveau să salte păstrăvii argintii. Zile ale primăverii reci, rareori mângâiate de o undă de căldură, ale neliniştii, ale dorului, ale speranței. Cunoşteam şi vedeam rareori oameni. Îmi era de ajuns natura fermecătoare şi crudă. Apele râului crescuseră şi curgeau repezi de-a

lungul aleii cu platani, printre care zăream turnul în care își petrecuse Hölderlin lunga noapte a demenței lui, luminate din când în când de fulgere orbitoare. În Grădina Botanică admiram statuia poetului, concepută de un sculptor clasicist ca a unui zeu al Olimpului. Rătăceam prin Neckerhalde, printre case vechi, mâncându-mi pâinea cea de toate zilele pe treptele unei brutării, unde mă ajungea căldura cuptorului încins. În fața Primăriei, porumbeii ciuguleau semințele lăsate de țărănimea care își strângea mărfurile la ora prânzului lăsând curate lespezile mari ale pieții intime. Urcam de-acolo câteva trepte de piatră, apoi străzile în pantă până la clădirea înconjurată cu ziduri puternice a seminarului protestant, unde studiaseră altădată Hegel Schelling, Hölderlin..."

Profesorul de care s-a legat cu deosebire a fost Karl Groos, reprezentant al curentului simpatiei estetice, în linia lui Volkelt și Th. Lipps (vezi eseul *Idei trăite*, în *Opere,* I). La 3 decembrie 1923, T. Vianu trece doctoratul în filosofie cu o teză despre problema valorificării în poetica lui Schiller, tipărită în volum un an mai târziu *(Das Wertungsproblem in Schillers Poetik)*. Rigoarea și supletea lucrării avea să impresioneze spiritul avid de dezbateri filosofice al poetului Lucian Blaga: „Deși problema ce o ia în dezbatere dl. Vianu nu ți se îmbie prin actualitatea ei, ea interesează totuși prin felul cum e pusă și mai ales prin darurile de analiză cheltuite cu tineresc avânt teoretic în subtilizarea ei... Vasta erudiție, tactul științific și mai ales darul așa de rar de nuanțare în procesul de ideație, însușiri ce le trădează din belșug acest întâi studiu tipărit al d-lui Vianu, îndreptățesc toate nădejdile ce s-au pus în activitatea sa. Tot ce dorim e doar să-l vedem intrând în „actualitate", asupra căreia să-și facă operațiile clare și tăioase pentru care e chemat" („Cuvântul", II, 134, 17 aprilie 1925).

1924

La 7 februarie, consiliul Facultății de filosofie din București autorizează pe Tudor Vianu să funcționeze ca supli-

nitor al cursului de estetică, inaugurat cu o suită de prelegeri despre „Istoria doctrinelor estetice".

Își reia activitatea publicistică, mai întâi între membrii grupării „Gândirea", unde ia în discuție apariții literare curente. Intensă colaborare la nou înființata revistă de către Rebreanu, *Mișcarea literară* (nr. 1 la 15 noiembrie), alături de Perpessicius, Aderca, Anton Holban și, ulterior, I.M. Savodeanu. Într-o suită de foiletoane, „Masca timpului", schițează caracteristicile literaturii în acel moment și direcțiile profitabile de dezvoltare.

La un an de la luarea doctoratului, bilanțul situației sale după revenirea în țară era departe de a-l satisface. O scrisoare către Ibrăileanu datată 12 noiembrie, dezvăluia grave dezamăgiri sufletești: „Primirea pe care mi-au făcut-o oamenii pe care îi regăseam n-a excelat prin bunăvoință și chiar din partea acelora care mă întâmpinară mai favorabil am avut de înregistrat mai târziu numai deziluzii. Sunt uneori obosit de instabilitatea, de incoherența caracterelor cu care sunt adus să iau contact. Și pentru că în adevăr oboseala este sentimentul care pune mai ușor stăpânire pe mine, iată-mă uneori înclinat să renunț. Ar fi desigur o satisfacție pe care mă măgulesc să cred că adversarii mei n-o merită. Nu este vorba neapărat de cariera mea sau, cum se spune cu oarecare trivialitate, de o «situație», pentru că în cursul experiențelor mele am constatat cu surpriză că nu sunt nici măcar un ambițios. Este vorba numai de acel cerc de emulație pe care nu reușesc nicidecum să-l găsesc aci. Și este vorba de singura situație la care cu modestie poate aspira un intelectual, aceea de a fi pus în condițiile lucrului care îi place și i se potrivește *(Opere*, vol. 14, p. 100).

Răbdarea, putința de adaptare la soluții provizorii îi sunt puse greu la încercare, nevoit să recurgă la fel de fel de aranjamente, sub presiunea nevoilor imediate: suplinitor de l. germană la Liceul Lazăr, o publicistică prea puțin rentabilă și, în schimb, consumatoare de energie și timp pe care le-ar fi vrut investite în definitivarea lucrării plănuite *Arta și filosofia*

culturii: „... nu-mi economisesc nici nopţile, nici zilele de libertate care îmi mai rămân". Faţă de rezultatele precare, nutreşte speranţa eventualei rezolvări cu ajutorul prietenilor din cercul „Vieţii Româneşti", Ibrăileanu în primul rând, secondat de Mihai Ralea. Totuşi, nu se va ajunge la varianta părăsirii Bucureştilor, de care era mult prea legat.

1925

Căutându-şi precursori şi repere spirituale în cultura românească, tânărul universitar îşi pregăteşte terenul pentru edificarea unui sistem propriu de estetică cercetând *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu* („Viaţa Românească" nr. 1, ianuarie). În acelaşi scop, dar dintr-o perspectivă universalistă, face să apară volumul *Dualismul artei* consacrat prezentării unor aspecte cardinale în cercetarea modernă. Lucrarea culege elogii unanime. Mihai Ralea va sublinia personalitatea distinctă a autorului: „Dintre tinerii filosofi ai generaţiei actuale, Tudor Vianu e dintre cei mai înzestraţi. Cercetările sale sunt întotdeauna serioase, substanţiale fără să fie greoaie, scrise cu prestanţă, fără pedantism, şi cu un fel de curiozitate simpatică faţă de subiect, care face comunicativă cercetarea" („Viaţa Românească", nr. 1/1926).

După o conferinţă, ţinută la Brăila, în primăvară, primea mărturia unui entuziast auditor în persoana profesorului de o vârstă, Vasile Băncilă, viitor exeget al lui Blaga: „... a fost pentru întâia oară când am luat cunoştinţă cu o explicare sistematică şi integrală asupra lui Eminescu. Documentarea, motivarea perfect ştiinţifică, cadrul larg, desfăşurarea ordonată şi stilul poetic fecundat de şerpuiri de gând subtil ne-au mulţumit pe noi, intelectualii, iar ţinuta sigură, prestanţa şi tonul viril au mulţumit publicul în general" *(Scrisori către Tudor Vianu,* I. Minerva, 1992, p. 167). Aşadar, premizele exegezei eminesciene în vederea cărţii de peste câţiva ani erau puse iar succesul pe scena brăileană va fi fost un stimulent venit să determine ducerea cercetării la capăt, în condiţii de pionierat.

Momentul merită un mic popas, întrucât schimbul epistolar episodic prilejuia lui Vianu să facă destăinuiri în ce priveşte convingerile sale religioase, caracteristice prin francheţe dar şi ca orizont al mentalităţii, consecvent modelat şi confirmat în studiile ulterioare de axiologie: „socotesc că orice valoare spirituală trăită integral şi gândită până la capăt sfârşeşte în ideia de Dumnezeu". Departe de a vedea vreo inaderenţă între „împrejurările foarte moderne de viaţă" (inclusiv pragmatismul ştiinţific) şi „emulaţia conştiinţei religioase" se arăta rezervat doar faţă de cultul „confesional şi tradiţional-naţional" de natură să împovăreze credinţa, s-o sclerozeze în tipare de tipul autohtonismului ortodoxist promovat în paginile „Gândirii", cu o tentă propagandistică. Retoricii dogmatice profesate de un Nichifor Crainic, îi prefera trăirea intimă a experienţei religioase, de un dramatism tainic, autentic în distincţia sa, egală exigenţelor morale superioare avute permanent în vedere: „De câte ori n-am vrut să pedepsesc în mine animalul mărginit şi greoi care este omul" *(Opere,* 14, p. 103).

1926

Cele trei fiice: Constanţa (căsătorită Ianulescu), Victoria (căsătorită Budişteanu), Cornelia (căsătorită Beligrădeanu) şi fiii: Tudor şi Alexandru, anunţau la 21 iunie, pierderea iubitului şi neuitatului lor tată, în etate de 70 de ani, răpus de o lungă şi grea suferinţă, dr. Alexandru Vianu „fost medic primar al judeţelor Vlaşca, Olt şi al oraşului Giurgiu, medic colonel în retragere; invalid din războiul 1916-1917; veteran din 1877-1878, Comandor al Coroanei României, Ofiţer al Stelei cu spade" (la rubrica mortuară a ziarului „Universul").

1927

Numit, cu data de 1 februarie, docent de estetică, Tudor Vianu începe o sistematizare proprie a materiei din specialitatea sa, în vederea elaborării unui adevărat tratat. Întâile premize în prelegerea inaugurală a cursului: *Eternitatea şi*

vremelnicia artei (text reprodus în vol. *Arta şi frumosul,* 1931). Alte coordonate trasate în studiul din „Gândirea“ (nr. 10 despre „Arta şi sentimentul pesimist al existenţei“, cu premize în cugetarea lui Paul Valéry, de unde preia îndemnul construcţiei de sine printr-o faptă analoagă artei. Întrebările retorice din final rezumă un întreg program de lucru şi de orientare în tot ce va întreprinde esteticianul: „Dar orice estetică nu conţine o etică? Şi orice artist nu dă un răspuns problemelor morale ale timpului său?“

O parte a anului o petrece la Paris. Mai târziu îşi va aminti, nostalgic, odăița hotelului din rue l'Abbé de l'Epée unde, cufundat în lectura romanului lui Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, a constractat o pasiune definitivă pentru destinul lui Hans Castorp. Tot atunci, lecturi intense din Proust, Gide, Valéry.

1928

Gruparea „Poesis“ organizează un nou ciclu de conferințe cu tema generală „vieți interioare“. În acest context, profesorul se reîntoarce la un autor studiat cu Karl Groos: *Flaubert*, despre care vorbea la 1 martie.

1929

Anul începea, pentru Tudor Vianu, sub semnul lui Eminescu şi se va concretiza într-o suită de studii, apărute pe rând în „Gândirea“ şi „Viața Românească“ pentru a fi adunate, în final, într-un volum ce va reprezenta primul efort de definire a specificității lirismului eminescian.

Concomitent, avea privirile îndreptate asupra „generației noi“ şi încerca să-i transmită patosul datoriei de a munci „conştiincios şi adânc“ cu scopul „desăvârşirii lăuntrice în vederea unui interes superior“; erau idei dezvoltate în conferința ținută la 10 febr. la solicitarea Societăţii studenților în filosofie şi litere, despre care raporta tânărul Constantin Noica în pagina culturală a ziarului „Ultima oră“ (din 14 febr.). În scurtul timp de când accedase la catedra Facultății de filosofie

reuşise să dobândească un indiscutabil prestigiu de îndrumător; o dovedesc numeroasele scrisori adresate de cei plecați să-şi împlinească instrucția intelectuală în universități străine şi continuau să-i ceară sfatul (Victor Iancu, Alex. Dima, Ion Zamfirescu, Petru Comarnescu, Anton Golopenția).

Era cel dintâi care da exemplu unei activități tenace, nu numai în perimetrul obligațiilor de catedră, dar şi ca redactor-conferențiar la Fundațiile Culturale Regale, apoi la direcția educației poporului din Ministerul muncii, precum şi în cadrul echipelor „monografice" dirijate de Dim. Gusti la Drăguşi. În aceste condiții de suprasolicitare nu e de mirare că sănătatea sa a clacat, producând îngrijorări din cauza unei afecțiuni pulmonare. Câteva săptămâni din iunie-iulie le va petrece forțat, la Călimăneşti, pentru întremare.

Din corespondența cu fratele său mezin, Alecu, se deduce că a făcut, în prealabil, o scurtă deplasare la Budapesta.

E de reținut starea euforică trezită în urma revederii urbei natale, despre care se destăinuia prietenului Al. Claudian: „Am fost săptămâna trecută la Giurgiu şi am citit acolo versuri, după cum ai ghicit. Era o zi frumoasă şi caldă şi am umblat toată ziua pe străzi, cu inima sărită de la locul ei! Întâlneam oameni care în douăzeci de ani avuseseră timpul să albească şi mă regăseam, cu emoție şi efuzie, cu oameni cu care în trecut nu schimbasem nicio vorbă, ba chiar pe care nu-i cunoşteam decât din privirile glaciale şi inamice pe care ni le trimiteam de departe" (epistolă din 26 oct. în *Opere*, vol. 14, p, 123).

1930

Recunoaşterea oficială a meritelor didactice se reflecta în decizia Ministerului Instrucțiunii de a-l numi conferențiar definitiv de estetică, începând cu data de 1 aprilie.

Alt eveniment venea să confere stabilitate existenței lui Tudor Vianu: căsătoria, la 29 iunie, cu Elena Irimescu (născută la 5/18 noiembrie 1911, decedată la 4 noiembrie 1965). Din această căsătorie vor rezulta doi copii – Ion (n. 1934) şi Maria (n. 1940). Elena Vianu s-a specializat în limba

şi literatura franceză, a făcut carieră universitară, a tradus şi alcătuit studii de profil.

Un oarecare congres ţinut la Geneva, unde esteticianul român fusese invitat, a prilejuit proaspeţilor căsătoriţi un voiaj pe ruta Viena (25 aug.), Salzbourg (27-28 aug.), Geneva (29 aug. - 10 sept.) cu reîntoarcerea la 12 sep. În colecţia „Apollo“ a editurii craiovene Ramuri îi apărea un succint eseu despre sculptorul O. Han, bogat ilustrat.

1931

Chiar pe Oscar Han îl va propune, la începutul anului când un Comitet de iniţiativă pentru ridicarea la Constanţa a unui monument lui Eminescu îi solicită opinia. Propunerea sa era acceptată şi artistul trecea la executarea machetei-proiect către prima parte a lui aprilie, când T. Vianu conferenţia la Constanţa despre „Romantism ca formă de spirit“.

Peste vară, întreprinde „o neuitată călătorie în Italia“, cum îl vestea pe Blaga. Aşterne pe hârtie impresiile imediate şi iniţiază publicarea lor în patru numere succesive ale „Gândirii“, cu începere din octombrie. În volum, *Imagini italiene* (1933). Până atunci, trage concluziile vechii atracţii pentru spectacolul teatral, compunând, mai întâi sub forma de foiletoane în „Vremea“, micul tratat despre *Arta actorului*, încredinţat tiparului anul următor, ca volum independent.

1932

Printr-o scrisoare adresată, la 30 martie, lui Octavian Goga îşi oferă adeziunea la recent creatul Partid Naţional Agrar. Sursa adeziunii stă în convingerea că dezechilibrele actuale ale omenirii cer intelectualului mai mult decât o morală a solidarităţii sociale, un activism în numele fraternităţii umane. Va explica această convingere, scriind în organul de presă al partidului cel nou, „Ţara Noastră“ despre etica lui Bergson (la 13 mai). Mai înainte, „Spirit şi acţiune“ (la 10 aprilie).

Pentru sesiunea din toamnă, era preşedintele comisiei de bacalaureat la liceul din Turnu Măgurele.

1933

I se decernează, din partea Academiei, premiul „Năsturel“ pentru lucrarea *Influența lui Hegel în cultura română.*

Prezintă raportul anual cu privire la activitățile „cercului de studii al Partidului Național Agrar“ (cf. „Țara noastră“, 14 noiembrie).

1934

Între timp, semnele de amenințare la adresa liberei dezvoltări a spiritului se înmulțesc. Cu îngrijorare, profesorul ia act de știrile ce-i parvin în corespondența studenților răspândiți mai ales în Germania. Încă în mai trecut, Victor Iancu îi relata, de la München, despre măsurile de epurare rasistă a corpului profesoral (printre cei amenințați, somități ca Moritz Geiger de la Göttingen sau Max Dessoir de la Berlin) și despre instaurarea suspiciunii teribile, amenințătoare pentru oricine manifesta rezerve doctrinare față de nazismul de curând instalat la cârma statului. Acum veștile se înrăutățesc dramatic. Anton Golopenția îi relata, pe 26 februarie, de la Berlin, despre consecințele nefaste ale unei atmosfere generalizate de înregimentare forțată, cu mărșăluiri besmetice pe străzi, cu fanatizarea mulțimilor adunate prin piețele publice și pervertirea programatică a tineretului spre a-l transforma într-o turmă docilă. Ziarele, „strunite de aproape“ (spune Golopenția) își aduceau din plin contribuția la pervertirea conștiințelor și anularea identităților individuale, în favoarea unei brutalizări colective, deopotrivă de pernicioasă ca și aceea practicată în Rusia căzută sub teroarea stalinistă. Răzbăteau printre rânduri accentele unei îngrijorări (și debusolări chiar: „Cine să poată tălmăci întâmplări din jurul nostru?“) lesne de înțeles și de împărtășit. Anumite considerații atingeau direct sfera preocupărilor profesorului. „Omul trebuie să știe să se și detașeze de sine și de idealurile clasiciste, care i-au fost inculcate la școală“. În fața asaltului totalitarist, Vianu credea tocmai dimpotrivă, că se cer apărate valorile de patrimoniu

ale umanității concomitent cu asigurarea liberei dezvoltări a individului. Asupra acestui deziderat se exprimase fără echivoc, într-un text cu sens aproape de manifest, intitulat: „Idealul clasic al omului“. Concluziile sale deveneau tot mai actuale: „Cine dorește să păstreze libertatea omului, cine socotește că înlănțuirea lui ar constitui retrogradarea cea mai tragică pe care civilizația noastră ar putea-o trăi, acela înțelege că libertatea nu e cu putință decât sub condiția păstrării conștiinței de unitate și consistență internă a persoanei. Demisiunea acestui ideal face cu putință subjugarea omului, folosirea lui pentru oricare dintre scopurile dorite de asuprire. Dimpotrivă, numai conștiința că fiecare din noi alcătuim un bloc moral rezistent, centrat asupra însușirii originale pe care natura a fixat-o în noi, poate să ne împrumute puterea de a îndrepta către furtuna timpurilor o figură liniștită și demnă“ („Libertatea“, 5 iunie 1933). Departe de a rămâne indiferent la apropierea „furtunii“, apărătorul „blocului moral“ al ființei perseverează în campania sa de presă și atacă nedeghizat situația bizară în care cugetătorul este înlăturat de voința decizională a celui cocoțat la putere, de unde atentează la prerogativele spiritului. El deplânge „eclipsa simțului istoric“ și consecințele nefaste pentru „floarea gândirii neîncătușate“ („Gândul vremii“, Iași, 15 martie).

Parcă anume, contactele sale cu tineretul se înmulțesc și pe alte căi decât ale Universității. În iunie era președintele comisiei de bacalaureat la Deva, ca în septembrie să îndeplinească aceeași funcție exact în capătul opus al țării, la Bălți. Însuși răzagul de odihnă al verii, petrecută la Sinaia, îl folosea pentru corecturi de zor la vol. I al *Esteticii*.

1935

Concentrat în operațiunea de finalizare a vol. II din tratatul de estetică, meditează la încoronarea sistemului cu aplicații la înțelegerea generală a vieții: „O lucrare viitoare la care intenționez să mă opresc îndată ce voi reuși să domin furtuna de documente, experiențe și informații este o *Etică*

concepută ca o temelie a personalității omenești, o etică în care să fixez ce poate gândi, în mijlocul contradicțiilor, a adversităților și a deslănțuirii de forțe oarbe de azi, un om singur, liber, care nu poate da nimic și care concepe munca gândirii ca împlinirea unui inexorabil destin interior" (interviu lui Oscar Lemnaru, „Facla", 25 martie). Mai multe eseuri din anii anteriori reunite în volumul programatic intitulat *Idealul clasic al omului*, dau ocazia lui G. Călinescu să remarce: „În vremurile acestea de lecturi disparate și fără sistemă, cărțile d-lui Vianu odihnesc spiritele, redau încrederea în intelectul uman și în pagina tipărită. Ele sunt o demonstrație de disciplină intelectuală înaltă, cum de la Maiorescu prea puțin s-a mai văzut" („Adevărul literar și artistic", 31 martie).

Preocupat de elucidarea aspectelor filosofice ale creației, esteticianul menține neîntrerupt contactul cu fenomenul viu artistic. O probează un studiu despre sculptura lui Cornel Medrea și, mai ales, radiografierea poeziei lui Ion Barbu. În jurul acestui din urmă comentariu se nasc controverse, care alunecă uneori în polemică personală. Mâhnit de reaua credință dezlănțuită, Mihail Sebastian ia apărarea esteticianului, care se grăbește să aprecieze gestul de solidaritate: „Ne cunoaștem puțin, stimate domnule Sebastian, îndeajuns totuși pentru a saluta în d-ta nu numai un scriitor de talent, dar și o conștiință probă, un om grav și demn. Dă-mi voie să-ți spun cât de mult m-a făcut experiența vieții să prețuiesc într-un scriitor tocmai aceste din urmă însușiri. Mult talent se risipește în scrisul nostru de azi; puțină valoare morală îl susține. Lipsa de scrupule, calomnia ușuratecă, injuria grosolană înfloresc azi cu atâta exuberanță, încât mă întreb cu groază ce ne mai rezervă viitorul. Oare oamenii curați și drepți n-au datoria să se unească pentru a restitui, în anarhia clipei de față, acel sentiment al răspunderii, în lipsa căruia funcțiunile inteligenței și ale talentului devin absolut primejdioase obștei omenești?" (*Opere*, vol. 14, p. 170).

Multe merite cărturărești însumate de Tudor Vianu îl recomandă pentru onoarea de a fi ales, la 28 mai, membru

corespondent al Academiei. Din partea lui A. Golopenția, din Leipzig, primea un curs al lui Heidegger. Nimic mai străin de firea lui Tudor Vianu decât erudiția seacă, pedantismul steril, de unde şi sfatul pe care-l transmitea, cu angajarea propriului comportament, discipolului Victor Iancu: „*Fenomenologia* dumitale este cam ascetică... Dacă permiți o părere, te-aş ruga să te bucuri îndeajuns de toate acele împrejurări care se regăsesc laolaltă şi alcătuiesc caracteristica Münchenului, oraş de artă cu o bogată viață muzicală şi cu o lume care grupa – cel puțin altădată – figurile cele mai pitoreşti ale societății germane. La drept vorbind, un estetician nu este numai un «sistematic», un om de probleme abstracte, dar şi un ins curios şi amator de artă şi de viață“ (scrisoarea din 24 dec. 1935, *Opere*, 14, p. 182).

1936

Regimul prea intens de muncă al ultimilor ani s-a răzbunat, neaşteptat, provocând o surpare bruscă a sănătății. O hemoptizie violentă impune medicilor să-i recomande suspendarea temporară a activității, o perioadă de convalescență, petrecută în luna mai, la Sinaia. Îi ieşea de sub tipar, în acest răstimp, micul volumaş *Generație şi creație*.

Nici nu se ridicase bine de pe boală, şi destinul îi rezervă o crudă lovitură: pierderea fratelui mezin, Alexandru, după o greşită intervenție chirurgicală. „Despărțirea de Alecu îmi împarte viața în două. Ştiu bine acum că a doua parte a vieții mele va conține un element de amărăciune pe care nimic nu-l va putea înlătura“ (dintr-o scrisoare către I. Petrovici, la 1 aug., *Opere*, 14, p. 194).

1937

Face oarecare vâlvă în opinia publică bucureşteană arestarea, sub acuzația de pornografie, a doi scriitori: Geo Bogza şi H. Bonciu. Ziarul „Credința“ supune cazul unei anchete, în cursul căreia îşi expun punctul de vedere reputați oameni de cultură, de la C. Rădulescu-Motru şi Gala Galaction la Alice

Voinescu, Eugen Lovinescu şi Victor Eftimiu. La 10 aprilie, intervenea în discuție, tranşant, şi profesorul de estetică: „... socotesc că literatura nu trebuie adusă în fața justiției. Nu trebuie denunțată şi nu trebuie urmărită literatura, pentru că, în chipul acesta, se deschide un drum la capătul căruia ar putea să sufere opere de seamă şi scriitori respectabili... Există, în critica literară a zilelor noastre, o seamă de conştiințe luminate şi oameni de bine, încât nu cred că e nevoie ca lucrarea de demarcație şi clasare umană să fie atribuită instanțelor judecătoreşti. Această demisiune spirituală ar fi dureroasă şi n-ar fi necesară".

În cadrele mai vechii colaborări cu Dimitrie Gusti la Institutul Social Român, revenea lui T. Vianu să elaboreze proiectul de statut pentru o viitoare Şcoală liberă de ştiințe politice şi sociale. Nu era nici prima, nici ultima oară când profesorul îşi da concursul pentru asemenea întreprinderi destinate ridicării nivelului popular de conştiință culturală. În a doua parte a lunii iulie (după ce condusese comisia de bacalaureat la Tg. Mureş), se găsea în călătorie turistică la Londra, de unde expedia semnale entuziaste lui Ion Barbu. Călătoria continua la Paris, în calitate de reprezentant al culturii române la două importante întruniri – între 1-6 august, al IX-lea conclav internațional de filosofie (Congresul Descartes), iar între 7-12 august, al II-lea Congres internațional de estetică şi ştiință a artei. Pe rând, susține comunicările: *Originea şi valabilitatea valorilor* şi *Asupra ideii de perfecțiune în artă.* Ferm pe poziția convingerilor sale raționaliste şi umaniste, vorbitorul opunea sumbrelor amenințări ce pândeau din toate părțile cultura europeană, speranța lucidă într-o vreme „mai dispusă la integrare şi armonie". Avea mulțumirea să fie elogiat în cadrul Academiei, la 8 oct., prin cuvinte bine simțite rostite de C. Rădulescu-Motru.

Conferența, la 30 oct. despre „Adâncimea filosofică" (cf. ziarul „Curentul").

1938

Parcurge dificil sezonul de iarnă, din pricina unei gripe rebele. Se va plânge şi mai târziu, în cursul anului, de suferinţe renale.

În sesiunea de vară, a prezidat comisia de bacalaureat la Aiud.

Însă, grija cea mare a anului este concentrată asupra pregătirilor reclamate de vasta restituire a operei lui Macedonski într-o ediţie critică, astfel repartizată: vol. I, *Poezii* (1939) – vol. II, *Teatru* (1939) – vol. III, *Nuvele, schiţe, povestiri* (1944) – vol. IV, *Articole literare şi filosofice* (1946). La 6 noiembrie, inaugura – în calitate de director – Universitatea muncitorească.

Pe fondul ameninţărilor belicoase germane, în replică la manevrele fasciste de surpare a prestigiului Franţei democrate, exaltă exemplul său cultural nepieritor („Lumea românească" din 7 dec.).

1939

Printr-o coincidenţă de gânduri, pe 13 ianuarie Eugen Ionescu îi scria din Paris, profund alarmat de complotul ce ameninţa integritatea Franţei: „...Franţa va fi sacrificată. Şi cu ea *omul*. E sfârşitul spiritului francez – al spiritului". Dar, la 3 februarie, viitorul mare dramaturg revenea ceva mai ponderat: „Îmi pare semnificativ faptul că indiferenţa, deprimarea, politicianismul, comoditatea etc. sunt treptat, treptat înlocuite de o enervare, de-o furie care poate fi infinit mai periculoasă pentru adversarii Franţei decât furia de rinocer a teutonului..." Aici, cuvântul *rinocer* ţâşnea premonitor de sub pana ionesciană, nu fără legătură cu observaţii consemnate asupra evenimentelor din ţară: „Patima, fanatismul, orbirea, erezia *Gărzii* în ultimul timp, experienţele mistico-pretoriene ale «generaţiei noi» ... au împiedicat, oprit orice drum, orice orientare lucidă şi liberă spre ce este spiritulal şi intelectual în Franţa de azi" *(Scrisori către Tudor Vianu,* vol. II, Minerva 1994, p. 165).

Nici anul acesta nu avea să treacă fără preşedinţia unei comisii de bacalaureat; de astă dată, la Timişoara, în iunie, cu repezi execursii la Buziaş, Lipova, Maria Radna, Arad, mereu disponibil să-şi lărgească aria cunoaşterii umane.

Vara se producea instalarea în casa proprie de la Zamora-Poiana Ţapului, realizare târzie, binemeritată după ani grei de eforturi susţinute.

O fotografie din arhiva de familie, datată 11 septembrie, îl arată pe profesor în uniforma ofiţerului de rezervă, concentrat la Bistriţa, unde o lună de zile avea să vegheze rechiziţiile de cai de pe la ţăranii locali.

Ecouri numeroase şi foarte favorabile după ed. II-a a *Esteticii*, devenită carte de căpătâi în învăţământul universitar (cum îi certifica Liviu Rusu).

În 4 decembrie conferenţia la Cluj despre „structura metaforei" şi recolta admiraţia întregului mediu universitar.

1940

La insistenţele lui Victor Iancu, trimitea pentru gazeta clujeană „Ţara nouă" articolul „Principiile unei Universităţi muncitoreşti ca problemă sociologică" (inserat în nr. 38, februarie).

Ca urmare a introducerii legislaţiei rasiale, pe 29 iulie era somat de rectoratul Universităţii să prezinte acte doveditoare ale purităţii etnice şi confesiunii religioase, „dimpreună cu aceleaşi acte privitoare la părinţi". Au urmat un şir de formalităţi umilitoare, al căror dosar se găseşte reconstituit în notele vol. II *Scrisori către*... pp. 394-400. Abia pe 4 dec. forurile îi comunicau că-şi poate continua activitatea la catedră.

1941

Anul începea marcat de „ceasuri mohorâte", cel puţin astfel se mărturisea Tudor Vianu unuia dintre fidelii săi: „Nu contenesc să mă întreb cum se va constitui viitorul ţării şi al nostru personal? Totul stă încă învăluit pentru noi în aceste

neguri reci ale iernii, pe care nicio rază de soare nu izbuteşte să le străpungă" *(Opere*, 14, p. 237).

În laboratorul său de lucru, sintezei estetice îi urmează preocupări noi din domeniul stilisticii, cu aplicaţie asupra prozei româneşti privită din perspectiva evoluţiei mijloacelor de expresie specifice celor mai reprezentativi exponenţi ai artei narative. Rezultatul va fi o carte pe cât de riguros construită pe atât de suplă în judecăţi: *Arta prozatorilor români*, lucrare fără precedent şi încă nedepăşită de cercetări ulterioare. În cotidianul „Viaţa", din 3 noiembrie, criticul Şerban Cioculescu evidenţia „netăgăduita lovitură adusă inerţiei metodelor universitare" printr-o norocoasă conjugare a aptitudinilor autorului de estetician, istoric literar, critic şi filolog, toate puse admirabil la contribuţie spre a lumina, prin intermediul caracteristicilor stilistice, structuri artistice distincte, individualităţi scriitoriceşti inconfundabile. La succesul analizelor contribuie înseşi calităţile de expresivitate artistică proprii eruditului exeget. Urmează, la scurt interval, cronica lui Perpessicius (în „Acţiunea" din 21 noiembrie) care subliniază meritul autorului de a introduce în câmpul criticii, prea saturate de impresionism sau biografism anecdotic, exigenţele valorificării estetice cu ajutorul unor criterii metodic aplicate, cu un înalt grad de obiectivitate şi universalitate. Mai apoi, în revista „Transilvania" din Sibiu, Victor Iancu subliniază modernitatea viziunii din care T. Vianu îşi exercită magistratura critică. Nicio altă carte a lui Tudor Vianu nu a întrunit comentarii deopotrivă de entuziaste şi, pare să rămână, până azi, cea mai frecventată dintre elaborările sale. Mulţi contemporani şi-au exprimat excelentele impresii de lectură direct, în scrisori adresate, după lectură, autorului. Din Braşov, unde se găsea concentrat, criticul mai tânăr Octavian Şuluţiu deborda de plăcere la parcurgerea capitolelor rezervate lui Eminescu sau lui Creangă: „Sunt acolo observaţii excelente şi formulări critice admirabile şi prin preciziune, dar şi prin calitatea expresiei în care le-aţi îmbrăcat. Am rămas uimit în faţa muncii uriaşe pe care aţi depus-o pentru a ajunge la acele

succinte şi cuprinzătoare formulări, după cum am fost fermecat de pătrunzătoarea intuiție critică ce a condus această muncă... Cu această carte ați adus un imens serviciu înțelegerii critice a literaturii româneşti, şi nu o pot alătura mai fericit decât de *Istoria civilizației române* a lui Lovinescu şi de *Spiritul critic* al lui G. Ibrăileanu...“ *(Scrisori către...* II, p. 205). Dar, poate că elogiul care l-a fericit deosebit pe autor a venit chiar din partea cuiva supus riguroasei analize, anume Hortensia Papadat-Bengescu, cea care izbuteşte şi caracterizarea lapidară strălucită: „Carte de lumină, într-o muncă de scafandru“.

1942

Ca o replică la ravagiile aduse de război, T. Vianu ține să-şi afirme credința în stabilitatea valorilor cucerite de om, în imposibilitatea anulării spiritului creator, constructiv: „Plecam în fiecare dimineață pentru a-mi conduce băiatul la şcoală, apoi mă înapoiam făcând mari ocoluri, în timpul cărora puneam la cale redactarea paragrafului zilei. Reveneam, şi apoi, în timpul zilei, redactam cu cea mai mare rigoare, fără incursiuni şi aplicații istorice, în stil fenomenologic, ațintit spre esențialitate. A rezultat o mică scriere, foarte concentrată, una din cele mai intens gândite pe care le-am compus vreodată“ *(Idei trăite)*.

1943

Încă o dată îl trădează sănătatea: consecință a unei crize acute de apendicită cu peritonită, este operat de urgență, pe 30 martie, după care are nevoie de săptămâni pentru refacere.

Continuă cursul început în anul anterior pe probleme de stilistică, acum cu un obiect mai special: *Originea şi funcțiunile metaforei*. Încă nerestabilit complet, se grăbea să-l viziteze pe Lovinescu în sanatoriu, unde se va sfârşi curând.

Din toate părțile (inclusiv de la Eugen Ionescu aflat în refugiu, la Vichy), îi parvin felicitări pentru promovarea ca profesor plin, titular al catedrei de Estetică. Actele oficiale de numire vor apărea peste un an.

Un curs anterior de Filosofie a culturii este pregătit în vederea publicării în volum.

1944

Pe fondul schimbărilor istorice intervenite în august, deşi nutrea cele mai bune intenții de a continua îndrumarea generațiilor tinere cu aceeaşi ardoare, întâmpină prime obstrucții de ordin ideologic; chiar în nr. 1 al „Scânteii" se vede criticat pentru capitolul despre condiționările economice ale culturii din cartea recent apărută. Adresează în scris un protest redactorului-şef Miron Constantinescu, revendicându-şi anumite merite de precursor: „într-o vreme în care tratarea unei astfel de materii era o întreprindere dintre cele mai dificile, cred că mi se poate recunoaşte că numai datorită curajului şi independenței intelectuale am putut vorbi despre aspecte ştiințifice trecute altădată sub tăcere".

Pentru scurtă vreme îndeplineşte prerogativele directorului editurii Fundațiilor Regale.

1945

Într-un interviu acordat lui Camil Baltazar, atrăgea atenția că „...soarta literaturii române este strâns legată de succesul democrației" („Universul literar", 11 februarie). Cine bănuia însă, ce fel avea să arate noua democrație?

La curs trata despre „problema originalității" şi adresa studenților îndemnuri pe cât de sincere, pe atât de marcate de iluzii: „Socot că este o datorie a zilelor de astăzi ca, oricare ar fi specialitatea pe care o cultivăm, s-o punem într-o legătură oarecare cu nevoile de refacere şi reînălțare a țării noastre".

La începutul primăverii era numit şi în postul de director al Teatrului Național: „Mi-am luat o sarcină grea şi care îmi modifică mult viața. Deocamdată lichidez un repertoriu şi fac administrație. Dar dacă directoratul meu va fi destul de lung, sper să pot aduce şi acea contribuție artistică pentru care sarcina încredințată mi s-a părut ispititoare". (Scrisoare din 7 mai, *Opere*, 14, p. 257).

1946

Speranțele nu i se vor împlini, căci la mijlocul lui martie se afla de acum la Belgrad, unde depunea scrisorile de acreditare ca ambasador al României.

Pe apucate, își aduna laolaltă articolele apărute în ultimii doi ani în Revista Fundațiilor Regale, sub un titlu comun: *Figuri și forme literare*.

1947

Ca în tot ce întreprindea, Vianu înțelegea să se implice total și în activitatea diplomatică. Un mare ajutor a avut în Ion Frunzetti. Izolat, la distanță, corespondența îi ținea loc de seismograf al alunecărilor de teren ce se produceau în țară, prevestitoare de cutremure de proporții anevoie de estimat. Încă din toamna trecută, îi mărturisea lui Șerban Cioculescu: „În ce mă privește, duc dorul țării, al prietenilor, al catedrei". În stilul telegrafic inconfundabil, Al. Rosetti îi da să înțeleagă dificultățile din învățământ și în rest, nu fără oarecare bonomie: „Totul, cu peripeții de tot felul, alergături, probleme insolubile – și totuși! – etc." De la aceleași, precizări în luna mai: „Aci, noul plan economic ne-a precipitat într-o criză enormă. Nu poți trăi cu 30 milioane pe lună... La Facultate primesc 5 mil. pe lună. ...Mesele în oraș sunt abolite (1-2 milioane de persoană)". În ordinea spirituală, știri amestecate: fusese ales la Academie Galaction, pe când Arghezi căpăta doar 4 voturi, la egalitate cu obscurul istoriograf Torouțiu. De pe alte meridiane, Eugen Ionescu lansa disperate S.O.S.-uri: „Începe să mă muște teama zilei de mâine și aceea a nereușitei sociale, de care nu mă poate consola totdeauna contemplația. Știu că lucrurile acestea n-au nicio importanță, dar știința aceasta nu este, totdeauna, destul de adâncă și prăbușirea imperiilor nu mă face să uit primejdia că și eu mă pot prăbuși. Printre șefi de stat și probleme ale lumii mai poți avea, iubite Vianu, o clipă pentru mine?" Probabil, de la Paris, părea de neconceput că însuși ambasadorul suporta tracasări și incertitudini de viitor. Încerca să le rezolve printr-o scrisoare tranșantă

adresată primului ministru, Petru Groza: la 17 noiembrie: „Îmi dau perfect seama de însemnătatea momentului pe care țara noastră îl trăiește astăzi și aș dori să mă găsesc și eu în măsură a aduce contribuția mea la opera de refacere a țării și de consolidare a democrației românești. Ceea ce mă apasă deci mai greu în perioada de tranziție în care mă găsesc este conștiința de a nu-mi cunoaște rolul ce mi se rezervă și de a nu putea lua inițiativele necesare în vederea realizării lui". I se adresa nu numai șefului de guvern, ci și lide-rului partidului Frontul Plugarilor, la care Vianu aderase, desigur, după pilda prietenului Ralea. După 19 luni de ședere la Belgrad, cerea să fie rechemat, pentru a duce mai departe activitatea didactică și teoretică specifică: „...un om de 50 de ani, care a încercat să dea câte ceva științei și literaturii țării sale, n-are dreptul să-și considere opera încheiată". De Crăciun, era acasă, iarăși.

1948

Noi legi de reorganizare peste tot, la Universitate, la Academie, mai mult măresc incertitudinile și confuzia. Din corespondența cu Al. Dima, de pildă, răzbat numai neliniști. Fiecare încearcă să se descurce cum poate și să se pună cumva la adăpost, fie sub umbrela sindicală, fie la remorca grupărilor politice de tip P.N.P. ori A.R.L.U.S. Izolat, terorizat de frica dării afară din propria locuință, D. Gusti îi mulțumea că nu-l uită: „Acum, mai mult ca oricând, buna prietenie are valoarea unui dar divin". Pe un ton de badinerie ironico-sarcastică, Frunzetti căuta zadarnic să-și mascheze deruta, când la orizont se prefigurează severe verificări ideologice ale tuturor cadrelor din învățământ.

1949

Practic, esteticianul trebuie să se recicleze și să vireze către un teritoriu mai ferit de intruziuni ideologice, cum este literatura universală: „Pentru o astfel de sarcină, care depășește cadrul unei singure specialități, era necesar să devin eu însumi student mai întâi. Au urmat ani de muncă intensă,

cu nopți de studiu până în zori, în timpul cărora am încercat să-mi însușesc cunoașterea apropiată a mai multor literaturi occidentale, mai puțin frecventate de mine până atunci" (*Idei trăite*). Suspiciunile generalizate sau, poate, grijile ce-i năpădesc pe toți se reflectă în împuținarea comunicărilor epistolare. Orice urmă scrisă putea fi interpretată și folosită ca pretext acuzator.

1950

De la cei mai tineri (Ovidiu Drimba, Ion Negoițeascu, Ion Frunzetti, Valentin Lipatti) continuă dovezile unui respect absolut, umbrit doar de situația grea, disperată, a intelectualului împiedicat să descifreze și, mai ales, să exprime adevărul așa cum îl simte. Vianu însuși suferă cumplit de această scindare lăuntrică, de neputința de a se opune minciunilor propagandistice. Deprimarea și-o exprimă, tainic, într-o amplă și superbă compunere poetică, *Arcadia*, adusă la cunoștință doar familiei și târziu de tot, numai după 1990, cititorilor săi fideli, mai întâi în paginile „României literare", apoi în addenda volumului 14 de *Opere*. Deși formula aleasă, de circumstanță, este cea alegorică, versurile au perfectă transparență în a divulga dezastrul ce se instalase în țară o dată cu comunismul de tip sovietic, bazat pe flagranta nepotrivire dintre discursurile pompoase ale conducătorilor și realitate. Cu toate precauțiile luate, răzbate o stenică revoltă ce s-ar vrea tradusă în faptă: „Trezește-te, Arcadia!" – „Și nedreptatea veche și cea nouă/ Aruncă-le departe pe-amândouă".

1951

Asidua frecventare a literaturii universale se va solda, firesc, cu ispita traducerii în românește a câtorva dintre capodoperele lumii. Începe cu dramele istorice shakespeariene: *Antoniu și Cleopatra* și *Iuliu Cezar*. Se va mai adăuga *Poezie și adevăr* de Goethe. Era și un mod de a face față vizibilelor tentative de a-l marginaliza, de a-l izola de cititorii obișnuiți.

1955

La capătul unor ani de quasicarantină, Tudor Vianu revine în atenția generală cu volumul *Probleme de stil și artă literară,* îmbogățind contribuțiile din lucrarea clasică *Arta prozatorilor.* Apare și ca editor al operelor literare ale lui Odobescu. De asemeni semnează comentarii mai largi despre Anton Pann, despre Voltaire și Cervantes. Bogata recoltă editorială coincide cu revenirea și între membrii noii Academii. I se îngăduie să-și reia circuitele internaționale, printr-o primă participare, în octombrie, la sesiunea Academiei budapestane, unde vorbește despre realism.

1956

Reconfortat psihic, își regăsește febrilitatea publicistică din tinerețe și acceptă să asigure două rubrici săptămânale, la „Gazeta literară" și la „Contemporanul" (cronică dramatică).

În toamnă este inclus în delegația română (condusă de Mihai Ralea) la a IX-a Conferință Generală UNESCO, desfășurată la New Delhi. Drumul spre India îi dă prilejul unei escale la Belgrad, cu deșteptarea unor plăcute amintiri, cu treceri prin Veneția, Roma, Khartum, Karachi, Bombay. La 3 noiembrie, se grăbea să-i mărturisească prietenului bun Ion Marin Sadoveanu: „A vrut ceasul ca la cei aproape șaizeci de ani ai mei să fi trăit impresiile cele mai covârșitoare ale întregei mele vieți".

1957

Două dispariții resimțite ca grele pierderi, împuținări ale orizontului său uman: C. Rădulescu-Motru și Camil Petrescu.

Ia decizia târzie de a primi să i se adune în volum versurile răspândite ici-colo, de-a lungul anilor.

1958

Desemnat în funcţia de secretar general al comisiei naţionale pentru UNESCO, va îndeplini numeroase şi importante misiuni în acest for, atât în ţară, cât şi în străinătate.

În acelaşi an devine şi director al Bibliotecii Academiei, instituţie pe care a îndrumat-o până la moarte, către scopurile ei înalt spirituale.

Între 1 noiembrie şi 20 decembrie a participat la Paris, la cea de-a X-a sesiune a Conferinţei generale UNESCO (cu Joja, Ralea, Iordan, Ivaşcu). Îl revedea pe Eugen Ionescu.

1959

An teribil de încărcat sub raportul obligaţiilor asumate de ordin internaţional. Ca invitat al Academiei de ştiinţe din Berlin, prezintă la Congresul Renaşterii ţinut la Wittemberg (3-8 iulie) comunicarea „Receptarea antichităţii în cultura română“. La mijlocul lui septembrie, era factor prim în desfăşurarea la noi a Colocviului internaţional de limbi, literaturi şi civilizaţii romanice. În octombrie, lua parte la consfătuirea UNESCO de la Moscova.

1960

Alt an, deopotrivă de aglomerat. Mai întâi, sub auspiciile Comisiei naţionale UNESCO, personalităţi de marcă ale vieţii culturale – M. Ralea, Iorgu Iordan, Andrei Oţetea, Emil Condurachi, St. Milcu – are loc, în partea a doua a lunii ianuarie o dezbatere amplă despre componentele umanismului contemporan. În februarie-martie, delegat la Conferinţa regională UNESCO de la Taormina (Sicilia), cu care ocazie se opreşte să susţină prelegeri universitare la Roma şi Neapole (aici, o primă criză de angină pectorală).

Între 6-13 iunie conclav, la Bucureşti, cu delegaţ din 13 ţări, reprezentanţi ai comisiilor naţionale UNESCO.

August, la Varşovia, prestigioasă adunare de esteticieni, reuniţi să discute chestiuni de poetică, ocazie pentru schimb de opinii cu M.R. Ingarden, M.Z. Czerny sau M.

Tatarkiewicz, autorități în domeniu. A prezentat „Observații asupra metaforei poetice". – Oboseala își spune cuvântul: infarct miocardic. Și totuși, la 12 decembrie ținea la Collége de France, alocuțiunea pe tema „Influența culturii franceze asupra culturii române".

Editura Academiei îi publică un masiv volum *Studii de literatură universală și comparată.*

1961

Continuă ritmul infernal al deplasărilor: în mai-iunie, la Paris, stagiu la secretariatul UNESCO; 10-12 iulie, la Torino, la sesiunea Comunității europene a scriitorilor; august, la Utrecht, al III-lea Congres de literatură comparată, unde vorbește despre „Arghezi și înnoirea lirismului european"; în fine, 2-22 oct., turneu de expuneri universitare pe ruta Moscova, Leningrad, Tbilisi, Kiev.

1962

Angrenajul circuitelor internaționale pare de nestăpânit.

Martie: ia cuvântul, la Roma și Florența, în adunări de prestigioși intelectuali.

Aprilie: vorbește despre Madách și Eminescu la Institutul de literatură al Academiei Maghiare.

25-30 iunie: la Sofia, Conferința regională europeană UNESCO.

8-14 iulie: prezidează, la Sofia, Colocviul Internațional de Civilizații Balcanice, îndelung pregătit de comisia națională UNESCO și Academie.

26-29 octombrie: din nou la Budapesta, la o conferință de comparatistică, unde-i revine să dezvolte subiectul „Formarea și transformarea termenilor literari".

Supus la sistematice manevre de acaparare, își semna cererea de primire în P.M.R. („Scânteia", 18 noiembrie).

Îi apare *Dicționar de maxime comentat.*

1963

Laureat al Premiului de Stat, decernat la 30 aprilie.

În sesiunea de primăvară, ales membru al Consiliului executiv UNESCO.

Între 21 iulie - 5 august, participă la Freiburg (Elveția) la lucrările celui de al IV-lea Congres de literatură comparată, cu expunerea: *Transmission ou choix des influences littéraires.*

Septembrie, după sesiunea de sezon a Consiliului UNESCO, turneu de conferințe universitare pe intinerarul Paris, Montpellier, Lyon.

1964

Încă un infarct miocardic, produs la 21 mai, îi este fatal.

Cărturar de imensă probitate, eminent exponent al spiritualității românești, dascălul prețuit și de neuitat al mai multor generații de intelectuali, exemplul figurii luminoase a lui Tudor Vianu rămâne un stimulent spre înfăptuiri capabile să comunice lumii mesajul propriu poporului nostru, originalitatea sa creatoare.

Geo Șerban

CUPRINS

22,43

LEI 2 … ,39 + 2,37 TVA)

